

الدكتور مصطفى ناصف

قراءة ثانية لسفرنا القديم



دار الأنجلو

39

N

قراءة ثانية لسفرنا القديم

الدكتور مصطفى ناصيف

قراءة ثانية لسفرنا القديم

دار الأنجلو
للطباعة والنشر والتوزيع

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الثانية

١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

حينما أقبلت على قراءة الأدب الجاهلي وجدت طائفة غير قليلة من القضايا المتناثرة في كتب الدارسين . وجدت الدارسين قلما يتفاوتون فيما بينهم في طريقة قراءة ذلك الأدب أو تفهمه . هناك — حقاً — دراسات مفصلة تدعو الى الإعجاب أحياناً ، ولكن مناط هذا التفصيل ليس هو الأعمال الأدبية أو القصائد . وإنما يحفل الدارسون بأشياء أخرى قد تكون مهمة إذا أحسن المرء استخدامها . أما الأعمال الأدبية فصورتها واحدة أو كالواحدة في أذهان الدارسين . ولذلك كانت هذه الظاهرة الغريبة وهي أن فن القراءة لا ينمو نمواً حقيقياً في كتاباتنا عن الأدب العربي على الإجمال . هناك أعمال قايلة حفل أصحابها بالقراءة ، ولكن هذه الأعمال لم تستطع أن تترك الأصداء المرجوة الواسعة . وظلت معظم الدراسات متشابهة في بنيتها العقلية غير متعمقة في القراءة .

ومع ذلك فهناك كثير جداً من الحواجز القائمة بيننا وبين تراثنا القديم . وقد حاولت أن أدرس بعض جوانب هذه المسألة الشائكة في هذه الصحف . وأنا حريص على أن أقول إن هذه الحواجز نفسية وعقلية معاً . وفي وسع المرء أن

يذهب ساخراً إلى أن دراسة الأدب العربي تؤول من الناحية العملية إلى (فنّ) إقامة الحواجز بيننا وبينه . وإذا استطاع المرء أن يفتن إلى وجود هذه الحواجز في نفسه فقد بدأ يشك في قدرتنا على القراءة . ذلك أن القراءة هي فن كسر الحواجز التي تفصل بيننا وبين قصيدة من القصائد .

والقصيدة عالم مكتفٍ بنفسه يحتاج إلى أن يطرق بابه طرقاً متعددة قارئ قوي رقيق معاً حتى يؤذن له بالدخول . ولكننا - مع الأسف - لا نعيد الطرق ولا نكرر محاولة الاستئناس والاستئذان ، ولا نثق في أن عالم القصيدة مغلق وعسير . وبعبارة أخرى لا نجاهد في سبيل كسر الحواجز الفاصلة . وإقامة جسور أخرى عامرة بالإلف والاتصال .

وكم كنت أود أن أفيض في جانب من هذه الحواجز النفسية . ذلك أن ظروف القارئ - أحياناً - قاسية مرهقة ، ومن ثم لا يستطيع أن يشق على نفسه ، وأن يرى الآخرين . فحياته أثره ، وعنايته النشيطة مجالها محدود : والناس - في نظره - إما أن يكونوا أدوات لتحقيق منفعة أو عقبات في سبيل وجوده الخاص . وأنت تعرف هذا الكلام ، وتعرف ما هو خير منه . ولكننا محتاجون إلى أن نتذكر بعض ما نعرف ؛ فنحن في معظم الأحوال يعوزنا أن نرى الناس بمعزل عن فكرة الأشياء المفيدة والضارة . وإذا أقبلنا على قراءة الأدب العربي تساقطت في نفوسنا هذه الآثار المؤذية دون أن نشعر بما نصنع . ومن الواضح أننا لا نستطيع أن نسلك سلوكاً سوياً نحو أدب الأدباء الأموات لأننا عاجزون عن أن نسلك مثل هذا السلوك في كثير من الأحيان نحو أنفسنا ونحو غيرنا من الناس . ولا أشك في أن هاهنا مجالاً كبيراً لعمل باحثين مختصين في التحليل النفسي الاجتماعي . ولكنني - على كل حال - لست واحداً منهم ، ومن ثم أكتفي بمثل هذه الملاحظات اليسيرة . والناس إذا خلا بعضهم إلى بعض تحدثوا عن هذه الظاهرة ، وضاقوا بها لحظات ، ولكننا - مع ذلك - لا نلقي إليها بالاً ، ولا نحسب لها حساباً ، ولا نقدر خطرها في إفساد تجربة الفهم والحياة .

وإذا كانت الصداقة شيئاً عزيز المثل بمعزل عن الاتفاق الضمني على تبادل المنافع وتجنب المضار من حقنا أن نشك في قدرتنا على أن نفهم الآثار الأدبية التي أنتجها القدماء الذين لا تربطنا بهم رغبة أو رهبة .

هذه الحواجز النفسية خطيرة حقاً ، وهي من صنع الظروف الاجتماعية المحيطة بالقراء أحياناً ، وصنع الدارسين الذين لا يحسنون القراءة أحياناً . وأحب أن أنتقل إلى هذا الجزء الأخير . ولا أحب أن أبرئ نفسي ، ولكنني آمل في أن أعيد عليك عبارة قالها رائد عظيم منذ زمن طويل . قال الدكتور طه حسين في مقدمة كتاب فجر الإسلام : هناك ناس يعيبون الأدب العربي دون أن يفصحوا عما يريدون ، وهم لم يقرءوا الأدب العربي قراءة حسنة . وأنا أرجو أن تقرأ هذه العبارات بقلب خالص ، وأن تذكر أن قائلها من أكبر المثقفين أثراً في حياة الشرق العربي الحديث ، وأكثر الدارسين قراءة وتفهماً وتذوقاً لآداب أخرى عالمية . وأنا لذلك أتشبث بما يقول ، وأتعلق على الخصوص بهذه العبارة القصيرة المهدبة التي يصف فيها القراءة . وماذا تكون الدراسة بمعزل عن القراءة الحسنة .

ومع ذلك فإن الحديث عن القراءة الحسنة يسوء . وأنا حريص على أن أجتذب محبتك ، وأن أغريك بمطالعة هذه الفصول القصار التي بين يديك . إنها فصول عن الأدب العربي قبل الإسلام . وقد حاولت أن أرى هؤلاء القدماء المعاصرين ، وانتهت بي القراءة إلى الشك في قضايا كثيرة . وقد صور العقل العربي في العصر الجاهلي تصويراً منفراً ، فقل إنه عقل مادي قاسٍ رتيب لا يتجاوز المحسوس ، ولا يعلو على العلاقات القريبة ، ولا يستطيع أن يحيط بالأشياء من حيث هي كل . همه محصور في أن يتعلق بجزء من الأجزاء ينكب عليه دون ملل . ثقافته محدودة ، وتطلعه الفلسفي سطحي يسير . كل أولئك طرحته وراء ظهري . وأردت أن أكسر الحواجز ، أو لنقل أردت أن أحب الشعر الذي أقبل عليه . والمحبة شرط لازم للمعرفة ، ولكن المعرفة ليست مجرد تعبير عن المحبة .

ولقد يكون من الخير أن نبدأ عصرآ من التشكك في معظم ما نعرفه عن الأدب العربي . وهذه مهمة صعبة ، وقد تبدو خيالية . ومع ذلك فأنا أصدقك الشعور بأن الحواجز دون معرفة الأدب العربي تملأ علينا عقولنا ، وتفسد علينا ضمائرنا وقلوبنا . وكل ما أعرفه على اليقين أن الأدب العربي — فيما يقسول الدكتور طه حسين — لم يقرأ قراءة حسنة . ولا أحب أن أعلو عليك ولا على نفسي . حسبي أن أشعر أن حياة الأدب العربي يحيط بها الظلام الذي ينشأ من حواجز النفس والعقل . ومن الخير — إذا كنا حريصين على استقامة الأمور — أن نعبّر عن القلق دون إسراف ، والشك الذي تدعمه الرغبة في ثقافة أفضل . وموضوع الثقافة الأفضل موضوع حساس إن صح هذا التعبير . حسبي هذه الإشارة الساذجة .

ولأقل قبل أن أقدم إليك هذه الصحف : لا خير في أن يكتب المرء عما لا يحبه . هذا هو الدرس القديم الذي يهديه إلينا أجدادنا الذين تحدثوا في أصول التفسير . ومنهم من قال إن الناظر في « الكتاب » لا يحصل له الفهم ، ولا تظهر له أسرارها إذا كان في قلبه بدعة أو كبر أو هوى ، أو كان — كما نقول بعبارة عصرية — يقف موقفاً عقلياً أو نفسياً مغايراً للعمل الذي يقرؤه . قالوا إن قراءة القرآن الكريم لا تستقيم لغير مؤمن به ، واثق من فعاليتها وخطره . وأيسر ما ينبغي علينا أن نقرأ هذه الفصول الممتعة التي كتبوها عن موانع القراءة ، وأن نبذل غاية وسعنا في تحسين قراءة الأدب العربي ، وأن نبحث على اللوام عن روائع غير معلومة ، وأن نجدد شباب الروائع المتداولة ذاتها . ولنقل لأنفسنا إن كثيراً مما نراه رديئاً قد تفصح الأيام عن أهميته أو مغزاه إذا أحسنا تلمس السبيل إليه .

الفصل الأول
الإحساس بالتُّراث

لعل من أعمق ظواهر النقد العربي القديم إحساسه الشديد بنقاء الأدب العربي . وأكاد أعتقد أن هذا المبدأ هو الذي يسيطر عليه منذ مبدئه إلى منتهاه . فقد بدأ النقد العربي القديم بذلك الإحساس المعروف بأن القرآن الكريم – أكبر كتاب في اللغة العربية – يعتبر مثال اللغة العربية النقية . ومنذ ذلك التاريخ استولى هذا النقاء على أذهان الباحثين ؛ فقد كان منطقهم كله هو البحث عما يعتبرونه مظهر صحة الأدب العربي وعافيته . وكانوا يقبلون بعض الأفكار كما يقبل الطبيب بعض الفروض التي تتعلق بتشخيص مرض من الأمراض . ومن ثم ساد هذا الحذر الغريب الذي هو سمة من أهم السمات المميزة للنقد العربي بين نظائره من نشاط الشعوب .

وكان هذا النقاء تعبيراً عن الصلة التي تربط بين العرب بعد الإسلام والعرب الجاهليين . وكان هذا الاعتقاد أسلوباً من الأساليب التي تحتاج إليها الحياة في الدفاع عن نفسها والذود عن ملامحها إزاء ما يجد في الحياة من بواعث التطور والتغير . وكلما ازداد عنف التطور ، وزادت الصلة بين العرب والأمم الأجنبية ، وطلعت على العقل العربي آثار الثقافات الوافدة أخذ هذا المبدأ يتسلح بما ينبغي له من أسلحة . كان نقاء الأدب العربي هو التعبير عما يشبه صمود العقل العربي وسط الغزوات الثقافية التي تأتيه من كل مكان . ولذلك

حرص على أن يشخصه جيلاً بعد جيل . شخّصه أولاً برسم الصورة المثلى للغة العربية ممثلة في القرآن الكريم ، وشخّصه ثانياً بالإصرار على أن الأدب العربي صورة ناضجة كاملة النضج قبل أن تتصل الثقافة العربية بغيرها من الثقافات . ومن ثم اعتبر الأدب الجاهلي أعلى قمم الشعر العربي على الإطلاق . وأذن الشعراء لهذا الشعر أن يصب في أعماقه كي يحتفظ بذلك النقاء المنشود ، ويستحيل إلى جسم واحد يفسر بعضه بعضاً ، ويؤيد بعضه بعضاً . ومن ثم لم يسأم أحد على الإطلاق من دعوى أن هذا النقاء – الذي هو الصورة الناضجة المبكرة للأدب العربي – استطاع أن يقاوم الآثار الوافدة عليه . وما كان من هذه الآثار وثيق الصلة بروح الأدب قبلوه ، وما كان نائياً عنه أعرضوا عنه وأنكروه . ونظر النقاد نظرة الحذر إلى التجدد ؛ ففي ضمائرهم تلك الحشية العميقة أن يتحول الأدب عن طبيعته ، وأن يذوب في الثقافات التي تحيط به .

كان الأدب في نظر النقاد الدرع الواقي من خطر الذوب في الثقافات ، ولذلك أكبروه وحنوا عليه . وليس منا من لا يذكر فكرة عمود الشعر ؛ فقد كان عمود الشعر عندهم جزءاً يشبه عمود الدين . والحياة عنه بدعة من البدع ، أو ضلال يجب أن يتناول بالكراهة التي تبلغ أحياناً حد التحريم . كان ما يسمى باسم عمود الشعر إقراراً بأن الأدب العربي ناضج في رأي أصحابه . وهو لهذا النضج ذو أصول ، وربما يكون من الصعب إفرادها واحداً بعد آخر ولكن كان من السهل عليهم إقرار مبدأ الأصول ؛ فلا نقاء بغير أصول تتمثل في أذهانهم ، ولو عجزوا عن إيفائها حقها من التعبير . وكان السخط على من يسمون المحدثين أشبه بالسخط على ذوي البدع الذين لا يستمسكون بالأصول من القرآن والحديث .

هؤلاء المحدثون اعتبروا أحياناً ثائرين على نقاء الطبع ، وجوهر التفكير الموروث ، ومنقطعين عن الإحساس بالماضي العريق .

والأمثلة بعد ذلك كثيرة لا تحصى على هذا الفرض ؛ فالنقد العربي ظل

ينظر في إشفاق إلى محاولات الخروج عن هذا النظام القديم . وأعجب العجب أن هذا النظام كان ماثلاً منذ بدأ الكلام في الشعر والشعراء . وحينما رأى بعض النقاد أن بعض الشعراء يحاول التعبير عن عاطفته الخاصة في مثل قول جرير المشهور :

إن الذين غلدوا بلبك غادروا وشلاً بعينك ما يزال معيناً
غَيَضُنْ مِنْ عِبْرَاتِهِنَّ وقلن لي ماذا لقيت مِنْ الهوى ولقينا

قالوا هذا لفظ جميل ، ولكنهم طاردوه بقوة أو قسوة لأن التعبير الشخصي عن العاطفة عندهم كان كالمرقوق من سلطان النظام . وكان النظام في رأيهم — أحياناً على الأقل — لا يستقيم مع إعطاء الفرصة لكل شاعر كي يعبر عن نفسه دون تقييد أو تحديد .

فالعاطفة الشخصية خطر على الولاء لنقاء الأدب العربي ونظامه أو تقاليده كما يقال في هذه الأيام . ولم يكن الشعر الجاهلي الذي هو عندهم قمة الشعر كله بحيث يسر بمثل هذا التعبير . وكما أنكرت العاطفة الشخصية أنكروا الثقافة التي لا تصبح جزءاً من دم الأدب العربي في ماضيه وحياته الطويلة . وظلت المشكلة الأساسية عندهم هي أية علاقة يمكن أن تكون بين الشعور بالانتماء والشعور بالتطور ، وبعبارة أخرى ما قانون التطور . ما علاقات الجدل بين الماضي والحاضر . وهل يستقيم هذا الجدل مع ثبات مفهوم النقاء حقاً . ومهما يكن فلباب النقد العربي بلاجدال هو البحث عن الحاضر الذي يتفاعل مع الماضي ، أو الجديد الذي يعانق القديم ، أو الجدل الذي لا تستقيم فيه دعاوى الخلاف دون دعاوى القرب وشبه الاتفاق .

إن النقد العربي لم ينكر مطلقاً أن يجري دم زهير وامرئ القيس والنابغة في دماء المحدثين ، ذلك أن الشعر لا يسمح له بأن يكون مهجناً أو مختلط النسب ، وكان ذلك كله سبباً في جموحهم وعنادهم في بعض الأحيان . ولكن ينبغي ألا ننسى أن المشكلة في النقد العربي هي البحث عن العلاقات بين قيم

جديدة وقيم قديمة ، أو لنقل بعبارات الأصوليين بين التقليد والاجتهاد ، أو بين التطور والثبات ؛ فلا تطور بغير ثبات ، ولا استقرار بغير نبوغ فردي هو الذي يؤكد الماضي مهما يكن في هذه العبارات من أشد المفارقات . من أجل ذلك كله رووا هذه العاطفة النبيلة بأن بحثوا على الدوام عن أسانيد المعاني التي تربط بين الشعراء ، ونظروا إلى الشعر لاعلى أنه ملك الشعراء بل على أنه محاولات جماعية ينهض بها شعب واحد من أجل الحفاظ عليه من الضياع والذبول . والذي يتقدم لبناء لا يشيد لنفسه ؛ فإن فعل فليس بشاعر مجيد ، وإنما يعلي ويشيد في بناء الأدب العربي نفسه .

هذه هي الروح العميقة التي تجري في النقد العربي القديم الذي يوسم من أجل هذا كله بأنه محافظ أو مغال . وكلمة محافظ كلمة صالحة إذا أريد بها الشعور بالانتماء ، والشعور بالشخصية الجماعية والتقدير المستمر للماضي تقديرا لا يزول . ومن أجل ذلك كله حظي الأدب الجاهلي بأكثر مما حظي به عند الباحثين المحدثين ، ونظروا إليه على أنه نبع صالح لا ينضب للإلهام ، يتمثل ولا يقلد ، ويصان ولا يبدد ؛ وينظر المتأخر إلى حياته وعصره دون أن يزول عنه سحره وقوته . ومن ثم كان هذا الأدب عندهم أسطورة تحيا وتشكل بكل شكل ، وتستعصي على النفاذ والاضمحلال .

كان هذا هو الشعور العربي القديم إزاء الثقافة اليونانية والفارسية والهندية . وكانت هذه الصورة أكثر الصور صلاحية فيما أعتقد لبيان الفرق بين مواقف المتقدمين ومواقف المحدثين والعصريين . ذلك أن الموقف الحديث يبدأ من نقطة الشعور بالضعف الذي لا يسهل أن يقاوم ، والحاجة إلى القوة التي لا تكون إلا بدم جديد . وبعبارة مختصرة كان العصر الحديث — بالقياس إلى هذا التراث — هو بدء إنكار الموقف العربي القديم في جملته وأصوله . وها هنا يجب أن نطمئن لنحاول تحديد فكرة النهضة من حيث علاقتها بما يسمى المقاييس . ولنحاول تحديد مفهوم الماضي في أذهان المحدثين :

أما الماضي القريب فكان من الرداءة بحيث لا يدافع عنه ؛ فقد كان هذا الماضي مظهر عبادة اللغة والتلذذ باستعمالها . تلك العبادة التي لا تكون إلا مع زوال دفعة الحياة وانقباض السلطان ؛ وعجز الفكر عن السيطرة على الواقع .

وأما الماضي البعيد فهو الحياة في ازدهارها وخصبها وتعدد نواحي الرؤية فيها . ومع ذلك فإن بدء المقاييس الجديدة إنما يكمن في الشعور بعدم كفاية هذا الماضي . ذلك أن الماضي كان في اعتقاد الرواد مجرد جزء من الحياة ؛ وكان هذا الجزء عندهم أشبه بالموجة التي تغيب في موجة أخرى . وسطح البحر لا تحكمه حالة واحدة أو مجموعة معينة من الأمواج . فالماضي في هذه الحالة جزء من الفيض المتغير على الدوام . وها هنا نجد وقار الأدب العربي القديم يتعرض لأعمق الهزات . ولم يكن متوقفاً في أمة مغلوبة أن تستبقي الإحساس التقليدي الذي ورثته عن آدابها وفنونها ؛ فقد اهتز هذا الإحساس وسط اهتزاز كل مقومات الثقافة ووسط الانبهار العميق بالتراث الغربي الرومانتيكي على الخصوص .

إن تاريخ النظر إلى الأدب العربي في العصر الحديث ليبدأ من نقطة الاستحياء الجرم الذي يلاحظ في أقوال الرواد الذين أرسوا دعائم النظر والتقويم . نعم فلم تكن النهضة إلا شعوراً بالقلق الجرم لمن يستيقظ فيجد نفسه متخلفاً عن الركب .

والقلق الجرم يعني بعبارة أخرى أن الرواد أذكوا في أنفسهم الناس — رغبوا أم لم يرغبوا — الشعور بالانفصال ؛ فالأدب القديم ساء — عندهم — مبدأ النقاء في ذاته ؛ وسرفه في الحرص على ماضيه ، وخوفه من الذوب ، واعتداده بفكرة المبادئ والأصول . ومن أجل ذلك كله كانت كلمة التجديد أكثر الكلمات سحراً وخطراً . ولم تشع كلمة أخرى مثل الاجتهاد أو الثقيف أو التنقيح . وكان اختيارها شعاراً للنهضة الأدبية يعني بكل صراحة — أن الأدب محتاج إلى ما يشبه التعديل الجوهرى . حقاً إن بعض الرواد — في هذا المضمار — كانوا

أذكى من أن ينساقوا وراء هذا القلق والانفصال ، وكان منهم من يقول أول النهضة قتل القديم فهماً . ولكن إذا أردنا أن نكون أمناء للبحث وجب أن نقرر هذه الظاهرة .

لقد اتخذت في هذه الكلمات موقفاً أشبه بمواقف التحليل النفسي لأنني وجدت في الميدان عبارات مضللة أقل وفاء بما عاناه جيل الرواد، وما انتقل إلينا حتى الآن . ولم يبق أمامي ، وقد دفعت نفسي إلى هذا الحرج ، إلا أن أمضي في توضيح ما أقول .

إننا أولاً لا بد أن نتجاوز المحاولات النقدية التي كانت في القرن التاسع عشر لأنها لا تعيننا كثيراً في هذا الميدان . ولنصعد إلى أول ثورة حقيقية في تاريخ المقاييس ، وهي ثورة أصحاب الديوان .

إن أهميتهم في تاريخ النقد الحديث ترجع أولاً إلى مكافحة تضخم الإحساس بالماضي ، وأنا الآن أشير – على الخصوص – إلى ما قاله المازني في حصاد الحشيم ، فقد أخذ المازني يصف الأدب العربي ، ويكر عليه بالنقد بين حين وحين . كل أولئك إنما يريد به شيئاً واحداً هو أن الأدب العربي غير صالح للنمو من باطنه . ولا بد له كما قلت من دم جديد . ولأول مرة بدا الأدب العربي عاجزاً عن هذا الاكتفاء الذاتي الذي توهمه الباحثون المتقدمون . ولأول مرة بدا النقد العربي القديم مجموعة من الانطباعات اليسيرة التي طغت عليها في كثير من الأحيان محاولات البلاغة اللفظية ، وخضعت لسلطان فكرة الجمهور ، ومطالب الإثارة والاستمتاع . ومن ثم خضع النقد والأدب جميعاً لمعاول هؤلاء الرواد . والذي يعيننا الآن هو أن نسأل كيف تصوروا الانبعاث الجديد .

لقد بدأوا في تقديمهم وأدبهم على السواء يشيرون إلى ما يعانيه المثقف العربي حين يقرأ التراث الأوروبي فيرضيه ويعجبه ولكنه بعد لا يتمي إليه ، ولا يؤلف جزءاً من الضمير الموروث . وكان ما صحب ذلك من ألوان العنت والصراع . وقد قام كثير من الرواد في هذا السبيل بدور كبير ، ورأوا إذكاء فكرة

الانفصال وإعلاءها إلى أكبر حد ممكن ، واتخذوا لذلك كل سبيل . وأول السبل وأجمعها — عندهم — أن الأدب العربي إنما شكوا من كثرة القوالب المصبوبة ؛ فالأدب العربي يشبه بعضه بعضاً ، ويبدو كأن الشعراء يتناولون الطعام على موائد متشابهة . وهذه الصورة إنما تعني أن الأدب العربي — في رأيهم — كان يعوزه — في بعض الأحيان — تنوع الحياة . فما السبيل إلى علاج القوالب المصبوبة ، وما علاج الاستقرار الذي يتعرض للأسن والركود .

هنا تبرز معالم من الفلسفة الرومانتيكية كطريق للخلاص . ولا معدى هنا من التلخيص والإجمال غاية الإجمال . كان الأدب في نظر النقاد القدماء محاولة انتماء إلى شيء خارج عن الذات . نعم فهذا هو الأصل . ولكن الأدب كما يريد الرواد محاولة الانتماء إلى الذات . وهل هناك تناقض جذري بين هذين الاعتبارين ؟

الواقع أن مشكلة الانتماء لم تنل الدرس الكافي عند جمهور الرواد . وهذه أخطر نقطة في الموضوع ، بل على العكس من ذلك كانت الفلسفة التي أشاعوها بحيث تنتهي إلى التهوين من هذه الفكرة . والانتماء إلى الذات كان في نظرهم هو مفتاح السحر الواقعي من الضياع . ولكن هذه الذات ما هي — أهي ذات فردية أم ذات جماعية . هل كانوا في داخل علم النفس الفردي أم كانوا في داخل علم النفس الاجتماعي . هنا أيضاً نجد الإجابة أقرب إلى إعطاء الفرد كل حقوقه . ونجد أن الفرد لا يحدد في داخل إطار . والواقع أن الذات أو الفرد عندهم كان أقرب إلى هبة السماء ، ومن ثم كان الشعر عندهم نوعاً من الوحي وضرباً من النبوءات .

حقاً إن الرواد بحثوا ، في مجالات متنوعة ، ما يسمى باسم الشخصية المصرية أحياناً والشخصية العربية أحياناً أخرى . لكن هذا البحث لم يدخل في عداد النقد الأدبي إلا قليلاً . وإنما صورت الذات باستمرار — إذا حرصنا على شيء من الإمعان — على أنها تقف في مواجهة العالم ، وتعطي أولية مقدسة . قدما كان

النقاد يتحدثون عن الشرف والجلال باعتبارهما معيارين يدلان على التوافق بين الشاعر والمطالب المتعارفة أو المقررة . ولكن المازني سخر من هذا ما وسعه السخر ، وكان عليه قديراً .

فالذات التي يوليها العقاد وزميلاه العناية لا تحتاج إلى اتفاق ، ولا تحتاج في تسويق وجودها إلى إشعال جذوة الحوار بين الماضي والحاضر . لقد قلت إن جزءاً كبيراً من الماضي أصابه في الأذهان شعور بالاستخذاء . إن الذات التي يعول عليها إذن نائرة على التقاليد ، حريصة على الحرية ، شاعرة بأن « القيود » التي تعيش عليها الثقافة أكثر مما ينبغي : فلم يبق أمامهم إلا الشعور بالحاجة إلى التحطيم ، أو الرغبة القوية في الانعتاق من أسر التاريخ . ولكن هذا هو الذي يتجلى في بعض أوضاع الفلسفة التي يزكونها . وبعبارة أخرى لم يكن هناك كل واضح تنتمي إليه الذات في رأي العقاد ومدرسة الديوان . إن الذات صانعة إطارها ، وهي التي تهب هذا الإطار هدية إلى المجتمع . و « المجتمع » كاد يرادف في بعض كتابات العقاد من يُسمون أحياناً باسم أهل الغفلة .

أريد أن أقول إن تصور النهضة في رأي مدرسة الديوان لم يكن إعادة تفهم العلاقة بين الماضي والحاضر . فالذات لا تنبثق من الماضي . كلا ، فالذات منحة أو معجزة خارجة عن حدود التيار المتصل . والتيار المتصل ليس إلا نتاج طائفة ممتازة من الأفراد . والواقع أن كل بحث العقاد وزميليه هو في إعطاء المسافسة المطلوبة بين الذات والمجتمع والماضي كل حقوقها المظنونة . فالفنان قد يكون معلماً ولكنه غريب ، وقد يكون متنبئاً ولكنه أقرب إلى الشريد .

إن الذات معرضة لكل ما يجمد الشعور ، وما أكثر ما تبتكره الحياة لتجميد الشعور . وهي معرضة للانخراط مع الآخرين ، وإذا ذلك تتعرض لفقدان أعز ما تملك ، وهكذا كانت العبارة التي اختلط مفهومها آناً بعد آناً « التعبير عن الذات » . ولكن الذات لم تحلل من حيث روابطها ، ولم تعتبر الذات في داخل مجال الدراسة الأدبية « المظهر الفردي للعبقريّة الجماعية » . وتلك هي أهم

ملاحظة في تاريخ هذه النهضة .

ولم يكن الشعور بالعبقريّة الجماعية سهل المنال في مثل هذه الظروف . لقد عاش الرواد في ظل الشعور بأنهم هم الذين يخلقون مثل هذه العبقريّة . الذات التي كانت تبحث عنها مدرسة الديوان هي باختصار في مجال النقد الأدبي ذات فردية . ولكن فرديتها هذه هي مثار جاذبيتها وأصل قوتها وجدارتها . ومهما يكن فإن المدرسة لم تبدأ من نقطة التراث ، ولم تبدأ من نقطة إعادة تشكيل العلاقة بين الأديب وروح الأدب العامة . وإنما بدأت من نقطة الشاعر بأنها هي تصنع التاريخ . وكل ما عدا ذلك من تفاصيل لا يعدو في نهاية المطاف أن يكون تركيبة لهذه المفهومات .

فالوجدان الفردي لا شيء أسبق منه ، والموجود لا وجود له بمعزل عنه . إنه هو الذي يزيد الموجود وجوداً ، وهو وحده القادر على الرؤية والتأويل . هو الذي يكشف المعنى ويصنعه . الوجدان الفردي هو طاقة الانبساط على الأشياء ؛ فكل ما عدا الوجدان الفردي مظلم حتى يكشفه . وكلمة الوجدان أو الشعور تكاد تكون مرادفة لكلمة الخيال الخلاق . ولأمر ما لم يصح في إحساس العقاد اللغوي استعمال مثل هذا الاصطلاح . ومن ثم عكفت المدرسة على كلمة الشعور . وظل العقاد طوال نقده يؤكد أن الرؤية الفردية هي السبيل الوحيد إلى الكشف ، وأن الإدراك لا يعدو أن يكون وضعاً للوجود بين قوسى الذات . وكلمة الفردية عنده لذلك من أعز الكلمات ، وترادفها أحياناً كلمتا الطبع والشخصية . وكلها كلمات تنتمي إلى عالم واحد . وهذا العالم مجمله أن العام إذا اعترفنا بوجوده لا معنى له ؛ وإنما هو صياغة مبهمّة واجترار ثان يتبع الشعور الذاتي بالسطوة والامتلاك . لا وجود لما نسميه صميم الأشياء إلا أن نعى بذلك عملية خلاقة أو شعوراً حياً . ولكن العملية الخلاقة تبدو وكأنها تصنع من العدم ، وكأنها فعل من أفعال الإعجاز . وأنا أعلم أن العقاد خاصة وهب جانباً كبيراً من حياته للنقد ، ولكني أعلم أيضاً أنني لا أحتاج إلى غير الأصول .

ومن هذه الأصول أن العقاد كان شديد الانفعال بفكرة التحرر ، وكان شديد الاعتقاد بأن الفرد المتحرر محور العالم ، وكان شديد التحمس لفكرة الذات الخلاقة . وكان يتصور هذه الذات المتحررة في دنيا الأدب في صورة نقية كالوهم ، كان يتصورها محاربة للقيود على نحو ما يتصور بعض المتحدثين الذين يريدون أن يخلصوا الفرد من الطبقة والنظم الاجتماعية وكل نظام يشجع الآلية . لم يكن رأي المدرسة إلا صدى لهذه الفلسفة في دنيا الفنون . وبفضلها اعترض العقاد - ضمناً - على فكرة العلاقة الجدلية بين الفنان والتقاليد ، بل تصور التقاليد - كما تصورها كثيرون - قوالب أقرب إلى تكرار . ولم يكن الفن عنده ملعباً كبيراً كل قيمة اللاعب الماهر فيه هي في إحراز النصر النهائي لكل أعضاء الفريق . ولم يكن عمل الفنان - ومن الإستايطيقيين من يجعل الفن لعباً - نوعاً من التضحية التي يهبها اللاعب الكبير بغية إعلاء صوت الجماعة إن صح هذا التعبير . حقاً إن العقاد له بعض مقالات يعبر فيها عن ضرورة القيود . ولكن كانت هذه الكلمة في ذاتها دالة على أن صوت الفردية أعلى وأنفذ ، ومن ثم أوشكت اللغة أن تكون في تعبيرات الرواد - ومن بينهم محمد حسين هيكل - قيدا مرة ، أو مجرد وسيلة مرة أخرى .

ومن الواضح أن اللغة هي لب النظام والانتماء ، وهي صوت المجتمع السابق على صوت الأفراد . ولكن هذه اللغة ، لذلك ، لأنها تراث جماعي ، وضعت موضعاً أقرب إلى الخوف والحذر . وكذلك الحال في هذه الفلسفة : تبدأ من نقطة الشعور ، ويفصل بين الشعور واللغة ، ويتردد عشرات المرات قول العقاد معجباً إنما الشاعر من شعر ويشعر ، ولكن لا يسمح العقاد مطلقاً بالمزاوجة والتفاعل بين الشعور واللغة ، أي بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي . بل الأمر على العكس من ذلك . الشعور أو الوجدان حقيقة سابقة ، وحقيقة منفصلة عن اللغة ، لأن نغم الفردية كان عالياً في جميع الأذهان .

لقد أوشكت هنا أن أدخل في مناقشة مذهبية مع الرواد ، ولكن يبدو أنه لا بد من تأجيل ذلك بغية الاستمرار في عرض مفهوم هذه المدرسة ، وإظهار

خصائصها ، وعلاقتها بفكرة التراث . ومن أجل ذلك أخذت أتشبث بالفصل بين الشعور واللغة ، وأفكر في مغزاه . ولو قد بدأ البحث في الشعور من نقطة اللغة لكان لها موقف مختلف تماماً في تصور ما يسمى بالتجديد . ولكن بدء هذا التجديد كان من نقطة متميزة هي الشعور . ولتكن اعتراضاتك ما تكون على هذا الفصل ؛ فالحقيقة الواقعة أنه طغى على هذه المدرسة وما بعدها من أجيال . وكان هذا - في الواقع - نوعاً من عدم وضوح الرؤية لأبعاد قضية اليقظة :

اللغة أهم بواعث تركيز سلطان النظام واللافرديّة ، والتخاص من شذوذها وإسرافها ، اللغة هي المظهر الإنساني الأرقى للفرار من الفردية . وإعلان الولاء لفكرة التعرف ، والتعرف بطبيعته عمل مجاوز للشعور . ولكن الشعور كلمة عليا . ولا معنى لليقظة إلا التعبير عن النفس . والنفس عند مدرسة الديوان تجارب بعضها في إثر بعض . وكل تجربة لها قداسة في ذاتها بغض النظر عن نتائجها وارتباطاتها . وللعقاد عبارات رنانة يقول فيها إن الشاعر يسمعك أصدااء النفس في جهرها ونجواها ، وشوقها وانقباضها ، وحين ترتفع في معارج الخير ، وحين تردى في مهابط الشر ، ويردد لك ما تضح به من الآلام ، وما تحلم به من الآمال ، ويترجم ألبازها وكناياتها . فلننظر في هذا السلم اللانهائي من الحالات لا يعرف له نقطة بدء ، ولا يدرى له نقطة انتهاء ، ولا يجري في داخل إطار . فالإطار في منطق المدرسة تقييد ، وإنما المهم أن نجري وراء التجارب ، وأعشار التجارب ، وأشتات الهواجس ، فكل ما يخطر في داخل النفس لا يحتاج إلى مسوغ من خارج حدوثه . وحدوثه هو في حد ذاته سبب لبقائه .

القيمة عند العقاد وزميليه هي إشباع الشغف بالتجربة لذاتها ، لا لعلاقتها ؛ فالتجربة لا يشترط فيها - مثلاً - التوازن بين الدوافع الجمّة المشتركة في بنائها توازناً يجعلها تتصف آخر الأمر باللاشخصية . أريد أن أقول إن التجربة عندهذه المدرسة تختصر في داخلها كل مظاهر الانفصال . التجربة عند العقاد

ليست رؤية استيعابية بالمعنى الدقيق ، وليس فيها اعتراف أساسي بما عدا الذات ، وهو كثير ، إن وضحت هذه العبارة . أعني ليس فيها مكان واضح للعلاقات متنافرة وغير متنافرة . العلاقات التي تعزز خروج الشاعر من الصفة الشخصية . ولتصور في لحظات ما كان يمكن أن تسفر عنه مثل هذه الأفكار على يد مفكر مخلص عظيم مثل الأستاذ العقاد . إذن لأضاء أمامنا الطريق إلى التفاهم والحدل والدراما المفيدة بين الحاضر والماضي ، بين ما يسمى في عبارات رديئة التقليد والتجديد .

ولكن العقاد شعر بأن واجبه هو الدعوة إلى تنشيط الذات الفردية ، وليترك للأجيال التالية بعده مهمة الانتقال إلى النقيض ، ومهمة الانتقال إلى صيغة توفق بين النقيضين . والواقع أن سيرة الحياة الثقافية في العصر الحديث لم توصف بعد وصفاً كافياً ؛ فقد تصور الجميع أن علاقتنا بالأدب العربي القديم يمكن أن تتعرض للبلى من أثر الشيخوخة وطول البقاء . وتصور الجميع أن الفردي الذي يبحثون عنه يصبح له وجود دون أن يكون له مقومات الحوار مع الماضي . الفردية هي الأسلوب الصحيح للحوار ، والحوار ازدواج في العلاقة بين التفاهم والتخالف . ولكن توهم كثير من الباحثين أن الفردية يمكن أن تحيا حياة صحية في خارج إطار هذا الحوار ، ومن ثم حدث ذلك الصدع في علاقتنا العاطفية بالأدب القديم ، فضلاً على الصدع العميق في طريقة تفهمه .

وبفضل هذه الطريقة أصبح تفهم الأدب العربي محاولة دائبة للكشف عن فردية أو فرديات تؤول قيمتها إلى ولائها لذاتها . وتنطبق حياتها الشخصية — إن أمكن ذلك — على فنها ، وقلب الباحثون المحدثون النقد القديم رأساً على عقب ، ولم يكذبوا يقتنع أحد بأن النظر إلى الأدب العربي ضل السبيل . لتصور مثلاً ما كتبه الرواد عن أبي نواس وما قاله النقاد المتقدمون . ولتقارن بين هذا وذاك : أما المحدثون فعناهم من أمره خروجه على بعض مراسم القصيدة العربية وعناهم كذلك خروجه على حد تعبيرهم من الأطلال إلى الحمر ، إن كان قد

أخلص لذلك . وكان أبو نواس شخصية جذابة لأنه سار السيرة التي يحبها ،
وحاول أحياناً أن يطابق بين سيرته وفنه .

وهنا نجد موقف النقاد المتقدمين مختلفاً عن ذلك اختلافاً أساسياً. المتقدمون
معنيون بشعر أبي نواس من حيث صلته بالشعر العربي ، ومعنيون بتقويمه في
داخل إطار هذه الصلة . فالتقويم في نظر المحدثين هو الارتداد من الشعر إلى
الشخصية أو الإقبال من الشخصية على الشعر ، إن كانت هاتان العبارتان
متساويتين . أي أن المحدثين ينحرفون عن فكرة بناء أبي نواس لبنات في صرح
الأدب العربي على حين أن هذا هو الذي أهم المتقدمين . كان المتقدمون يشكون
— حقاً — في مذهب أبي نواس من حيث الدين والأخلاق بمعنى ما من معاني
الأخلاق . ولكنهم كانوا يلاحظون أن الشعر يمكن أن يبحث بمعزل عن
الاعتقادات الدينية والحلقية والسيرة الشخصية . هذا هو الفرق .

أبو نواس في نظر المتقدمين شاعر عربي أو منتسب إلى الأدب العربي ،
وأبو نواس في نظر بعض المحدثين على الأقل شاعر جذاب من حيث علاقة
شعره بشخصيته ؛ فهم إذن يخرجون من الميدان . يتركون ميدان الأدب العربي
ليبحثوا في ميدان الشخصية النواسية . والغريب أن المتقدمين نظروا إلى تلك
الشخصية والبحث فيها نظرة الريب . لقد كان الشعر في نظرهم عملاً من
الأعمال ، والعمل كما يعرفون قد يختلف عن النية ، وقد يطابق النية ولكنه —
على كل حال — شيء آخر غير النية . وقد علمتهم آداب الاسلام أن ينظروا
إلى الشعراء بحسب « أعمالهم » أو شعرهم لا بحسب نواياهم أو شخصياتهم
كما يقال الآن . كذلك يبدو أن طول بحثهم في التجريح والتعديل جعلهم ينظرون
في مسائل الشخصية نظرة الحذر الجدير بالتقدير . كان التجريح والتعديل مهماً
عندهم في قضايا الأحكام خاصة ، وكان يخف هذا الاهتمام كما يلاحظ البيهقي
في المدخل في أحاديث الآداب والترغيب وما إلى ذلك . حيث يرون أن هذه
الأحاديث تعامل من حيث متونها فقط ، ولا ينظر كثيراً في العلاقة بين سندها

ومتنها . شعر المتقدمون أن كثيراً من المجالات لا يغني فيه بحث (السند)
المتطور في رأي الباحثين إلى ما يسمى بالشخصية .

المتقدمون يبحثون عن شعر أبي نواس من حيث قدرته على أن ينافس الشعر
القديم ، ويرضون عنه أحياناً دون ما نظر إلى شخصية صاحبه لأن علاقته
أبالشعر القديم كانت في رأيهم علاقة صحية لا يذوب فيها أحد الطرفين من
جل الآخر . وقل مثل ذلك في شعر بشار . لقد تساءل بعض الرواد في أسي
هل أحب بشار حبا صادقا . وكان هذا السؤال عنده أهم شيء يعرض له في
شعر بشار . ولا يستقيم البحث في نظره دون إجابة عن هذا السؤال . وكان في
وسع المعاصرين لبشار أن يخوضوا في مثل هذا ، وكانوا عليه أقدر ؛ ولكن
معاصريه من النقاد رأوا هذا من فضول البحث ، ورأوا فيه جزءاً من التجسس
الذي نهى الله تعالى عنه ؛ فالشعر في نظرهم بمعزل عن الحب الصادق . المتقدمون
يريدون أن يبحثوا نوع تمثل بشار للحب ، والمحدثون — على العكس من ذلك —
يشقون على أنفسهم وعلى قرائهم لأنهم يريدون أن يعرفوا هل كان بشار ولياً
لذاته . فهم أولياء ذات بشار ، وهم أولياء لذوات أنفسهم . والذات إذن
عندهم أشبه بالحجاب يحجز بينهم وبين النظر إلى عمل بشار كجزء من بناء
عظيم هو الشعر العربي . ومن هذا الوجه يحق لي أن أقول إن الرواد أرسوا دعائم
الاغتراب عن التراث الذي كانوا حريصين عليه . ورب حريص ضل الطريق ،
ورب محبة لم تجد التعبير الصحيح عنها . فلا حرج إذن في أن يلاحظ المرء هذا
التناقض وآثاره في سير الدراسة الأدبية .

إن العقاد حينما تكلم عن فكرة التعبير عن المشاعر كان في الواقع يفكر
في جدوى بعض أنماط من الرومانتيكية على الحياة ، وما يمكن أن تؤتیه مسن
ثمرات . وكثيراً ما تبدأ النهضات بمثل هذه الطريقة . إننا لا نحب أن نبخسه ولاءه
الشديد للحياة المصرية ، هذا الولاء كان يتمثل لديه في بعث صورة الفرد البطل .
والبطل — كما تصوره — هو من يستطيع الإخلاص لذاته أولاً ، ومن لا يخلص
لذاته لا يستطيع أن يخلص لشيء آخر . ومن ثم كانت أهمية هذا الإخلاص

الشديد للذات . ولكن يجب هنا أن نردف ذلك بأن أفضل صورة يمكن أن تعطى للعقاد وزميليه هي صورة الدعاة . والدعاة لهم مطالب ، ولهم مقاييس يقيسون بها الأدب من حيث مطابقتها وقربه من هذه المطالب . ولكنهم فيما يبدو نسوا أن المطالب يمكن أن تشتق بوسائل متميزة يفضل بعضها بعضا . ونسوا كذلك أن هذه المطالب التي اختاروها كانت مثمرة — من بعض الوجوه فقط — بالنسبة للحياة أكثر من إثمارها في إنعاش الأدب العربي ، وانعاش العلاقة به . اختلط أمر الصلة بين الحياة والفن ، واختلط فرق ما بين الدعوة إلى جديد وفهم التراث .

والواقع أن كلمة جديد ربما لا يكون لها مسوغ واضح في مجال الإحساس الأدبي . ولكن شاعت كلمة الجديد نظراً لأن الصورة التي تمثلها الرواد لم تكن في جوهرها سوى صورة حيوية . ولذلك نجد أن العقاد يتصور ما يسمى التجديد مرادفاً للشعور بالحرية القومية والحرية الفردية . أعنى أن أمور الحياة اختلطت بأمور الفن . وصح في نظرنا أن تكون الرومانتيكية التي أخذ العقاد نفسه بها كانت من وحي ولائه للمجتمع .

والواقع أننا لا نريد أن نبسط الموضوع تبسيطاً مغللاً ، فمن الممكن أن يناقش المرء أفكار العقاد في نطاق التصور الاجتماعي . ولكن هذا سوف يذهب بنا بعيداً . ولم يشأ العقاد أن يحلل مفهوم الحرية القومية والحرية الفردية مثلاً من خلال الصلة بالأدب العربي وغيره من مقومات الثقافة . ولم يشأ أن يجعل الحوار مع مقومات الثقافة جزءاً يقوم ويشكل مفهوم الفردية . ومهما يكن فقد تصور جمهور القراء والباحثين أن العقاد وزميليه شغلوا بفهم الأدب العربي ، وتنمية الصلة به ، وتزكية تذوقه ، وإعطاء الفرصة له ليكون جزءاً نابض الحياة من شخصيتنا وقوتنا الحيوية .

ولكني أعتقد بعد طول تفكير في هذا الموضوع أن هؤلاء الرواد كانوا يستهدفون شيئاً آخر متميزاً في قليل أو كثير . ولو قد كان هذا هدفهم لرأيتهم

مثلا يعيدون تفسير الأعمال الأدبية أو يعنون بإخراج طائفة من النماذج التي تعارف الناس على ردها إلى حيز الجودة ، وهذه هي الطريقة المأمونة لما يسمى تصحيح الذوق .

ولكن العقاد وزميله كانوا في شغل عن هذا وذاك . مدرسة الديوان – إذن – لها دور خاص يجب أن يحدد – في بعض ملاحظه على الأقل – بمعزل عما يسمى باسم النقد الأدبي على نحو ما يتصوره بعض الباحثين . وأنا أعلم أن في هذا بعض الغرابة ، ولكني أعلم أيضا أن هناك أشياء كثيرة مختلطة في أذهاننا . ومن الخير لنا من أجل إنصاف العقاد وزميله أن نقول أولا إن الصورة التي اقتبسوها – بما يشبه الترجمة الحرفية أحيانا – لم تكن خير ما في الرومانتيكية : ذلك اللفظ الواسع القضاة . وإذا عرفنا هوة التفكير التي حاول هؤلاء المخلصون تخطيها أقررنا لهم بالفضل . ولكن الفضل لا يمنع من المراجعة . وأعتقد مثلا أن الولاء للمشاعر إلى هذا الحد دخیل على الرومانتيكية في صورتها التي يعتد بها من قرأت لهم من الباحثين الأوربيين : فقد تحدث كولردج عن النشاط الخيالي من حيث قدرته على تشذيب المشاعر حتى تصل إلى القدر المناسب في حدود وحدة العمل الكاملة . فكلردج إذن سبق غيره من « النقاد الجدد » بهذه الفكرة التي يظن كثير من الباحثين في اللغة العربية أن ت . س . اليوت أول من قال بها . ولا يمكن تشذيب المشاعر لغير حساب الرؤية ذات الأبعاد . والرؤية ذات الأبعاد هي التي يستقيم في داخلها التصور الصحي للتيار الروحي كله .

كذلك نجد كولردج – خلافا لبعض الرومانتيكيين وخلافا لما نقله وتشبث به الأستاذ العقاد – يعالج عزل العمل الأدبي عن أصوله في حياة الشاعر حتى يعيش العمل في صورة غير شخصية بين أشباهه من أعمال أخرى في تكامل . والتكامل بين الآثار الأدبية هو نفس الموقف الذي نسيه الأستاذ العقاد في غمرة التشبث ببعض نصوص غير دقيقة ولا مفيدة كتبها وردزورث . ولكن

الأستاذ العقاد ظن أن المثل الأعلى هو أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً ، ولم يخطر بذهنه قط أن المثل الأعلى هو أن يضحى الشاعر بمشاعره من أجل أن يرى الأدب العربي .

ولم يتصور العقاد وزميلاه - مطلقاً - أن الشاعر يبدأ ويعيد في تصور الأدب العربي ، وأنه يهب نفسه للأدب العربي ، ويضحى بها قرباناً لفهمه ومحاولة تمثله وإعادة خلقه . كان هذا منطقاً غريباً ، وربما عده متخلفاً عن الوثبة التي يتصورها . وإنما هناك على العكس من ذلك ما يمكن أن يعتبر أثراً غريبة . وما تزال كلمة أنا أو الذات تلعب في الأذهان حتى أصبح كل شيء جديراً بأن يتملقها ، وأصبح من الطبيعي أن تبسط سلطانها ، ونتجت عن ذلك معايير كثيرة تحتاج إلى إعادة نظر ، وهي معايير جملتها أن على الأقدمين أن يتقربوا إليّ ، وأن على الأدب العربي أن يثبت غاية جهده لكي يبرز في صورة مطابقة لمطالي وذوتي ووجداني .

ومن الممكن أن نتصور إجمالاً عاقبة مثل هذا التفكير ، وما أدى إليه من تخلخل العلاقة بيننا وبين التراث . وينبغي ألا نتردد في مجاهرة أنفسنا بهذا الواقع ، ذلك أن التراث أكبر من كل ذات مفردة ، وهو صورة دائبة التنوع لعلو الكل على الذوات . ولكن حدث شيء غريب فيما يتعلق بالحكم والتقويم . والتقويم إما بالجوذة والرداءة . والردىء في نظر هذه المدرسة هو ما لا يجتذب ذاتي ، وما لا يشبع سلطتها الوجدانية ، ولا يغذيها . ومضت هذه الذات كمن يريد أن يحارب العالم ويخضعه كله لمشيئته معتبراً أن هذه المشيئة مثل يحتذى ، وكأنما هي حكم إلهي . والغريب أن دعاة الحرية وقعوا بهذه الطريقة في تناقض ، ذلك أن الحرية لا يمكن تصورهما في خارج حوار بين عقول ، ولكن الاعتداد بالحكم الذاتي بلغ أقصاه ، ومن ليس يشبه عقله عقلي فليس جديراً بالتقدير . هذا باختصار هو الموقف الذي اصطنعوه ، وكان على الأدب العربي أن يبحث تحت أقدامهم ، وأن يعلن الإخلاص لهم ، وأن يبارك ذواتهم . وتلك هي المأساة .

ونتيجة لهذا كله اتسعت دائرة الرداءة اتساعاً يلفت النظر . ولأول مرة في تاريخ الأدب العربي تصبح أجزاء كثيرة عزيزة منه فاقدة للحياة في نظر هذه المدرسة . ولكنها الحياة الضيقة المحدودة الأثرية لديهم . وهذا ما قلنا عنه إنه خاط بين أمور . وليس منا من لا يذكر كلمات العقاد الرنانة في اتهام صور كثيرة بدعوى أنها تقابل بين ألوان وأشكال أو حواس ظاهرة كما يقولون . وللعقاد من حيث هو مثقف كبير الحق في أن يقوم الشعر . ولكن لم يخطر بذهن العقاد سؤال مهم ، هو أن الصور التي استنكرها تملأ أرجاء كثيرة من الأدب العربي . وهنا لا يتحرج أصحاب المدرسة من هذه الحقيقة : ففي قلوبهم شعور غريب أشبه بشعور المنقذ من الضلال . والواقع — وإن يكن في هذا قسوة — أن التراث كان في نظر كثيرين مشوباً بضلال كثير . ومن هنا بدأ هذا الانفصال . وكان في وسعهم — من الناحية النظرية — أن يسألوا أنفسهم كيف تم هذا التقدير ؛ كيف عجزنا عن رؤية القيمة التي عنت أجيالاً متعاقبة . لم يكن هذا ضرورياً بحسب منطق المدرسة . ولكن من واجبنا إذا كنا نريد أن نقيم علاقة وجدانية طيبة أن نسأل هذا السؤال ، ونولي كل اهتمام . إننا — بداهة — لا نريد أن تتحول الدراسة بذلك إلى ما يسمى باسم الاعتذار أو الدفاع أو العجز عن النمو . ولكننا نريد فحسب أن نجعل التفهم هو الشعار الحقيقي ، لأن تفهم جزء من التراث على مبعده — قدر الطاقة — من مطالب الجيل الطارئة — يعدل هذه المطالب ويوجهها ويقيم نوعاً من السلام والتماسك ، وإن اعترفنا — بعد ذلك — أن لنا الحق في أن نتجاوز ذلك إلى تصورات أخرى نراها أكثر ملاءمة .

ولكن مطالبنا في الواقع لم تتشكل على هذا النحو ، ولم يلعب في تكوينها مثل هذه الرؤية . لقد كان هناك ما يشبه القلق والشعور المسرف بالبطء والتخلف ، ونتيجة لذلك لم يصبر الرواد على تقصي هذه النماذج الموسومة عندهم بالرداءة . لا أريد من ذلك أن يرضوا عنها آخر الأمر ، وإنما أريد — فحسب — أن نعطي للأجيال الماضية قدراً أكبر من الصلة أو البحث عن أساليبهم في الاهتمام . ولم

أستطع أن أشعر قط أن الرواد بذلوا جهداً كبيراً من أجل الدخول في صميم
الجو الفكري الذي عاش فيه الشعراء .

كان هناك ما يشبه الإحساس الغريب بعدم الانتماء . حقاً إنهم تذوقوا
الشعر ، وأداروا فيه وجدانهم وذكاءهم ، وقلوبه كما يقلبه ذو بصيرة عالية .
ولكن هذا كله لا ينقض الدعوى التي أحاول إقامتها . لقد كانت بصيرتهم
موجهة لخدمة المبدأ الذي رفعوه « من لا يخلص لذاته فهو خائن » . ومن أجل
ذلك تغيرت صورة الأدب العربي ، ودخلت نماذج كثيرة اعتبرت جيدة بل
رائعة ميدان الاتهام لأول مرة . ولم يكن إشباعها آلاف القراء على اختلاف
منازلهم في الفهم شفيعاً لها ، ولم تتمثل أمامهم هذه النماذج في هذه الصورة ،
ولنما تمثلت في صورة أخرى عارية من علاقاتها بتلك الأجيال . لقد نُسيَت هذه
الأجيال نسياناً أليماً . ولم تكن تحضر النماذج في أذهاننا باعتبارها ثروات أجيال
مهما يكن تقديرنا الشخصي بعد ذلك لمعنى الثروة ذاتها . أو لنقل بعبارة أخرى
إن تفهمنا لمعنى القيمة لم ينبع من الباطن . وهذه هي النتيجة الأخيرة .

لقد حاولنا أن نقيس الأدب العربي بمقاييس غريبة أحياناً . ولم يكن مصدر
غرابتها أن الأدب العربي متواضع أو تاريخي كما يقال ، ولكنها أذكت في
أنفسنا الإحساس الشنيع بالاغتراب . وكل من يتصدى لدرس الأدب العربي
يجب أن يضع هذه المسألة أمام عينيه . إنها قابعة في صدورنا ، نرفعها إلى الوعي
أحياناً ، وننكرها على عقولنا أحياناً أخرى . ولكن الأصدقاء — إذا خلا بعضهم
إلى بعض — كشفوا شيئاً منها ، واستحال حديثهم إلى أسى وسخرية .

والواقع أنني أرى أن تفهم فكرة الرداءة كما لعبت في عقول مدرسة الديوان
جديرة بكل بحث ، إنها السبيل إلى تصحيح الإحساس بالتراث . والتصحيح —
— بداهة — لا يعني التحيز أو الغفلة . فكرة الرداءة ذات شعب كثيرة . وبحار
الذهن — أول الأمر — كيف يتأني لها ، أو كيف ينصب لها الشباك . من أين
بدأت ، وما علاقتها بالفلسفة الأساسية التي اصطنعوها .

وهنا لا بد أن يشير المرء - عاجلاً أو متأنياً - إلى عقائد أصحاب الديوان في أمور أخرى غير الأدب العربي ، فالقيمة التي تبدو - أستطيع خالصة - سرعان ما تستحيل - إذا دققنا فيها النظر - إلى بؤرة قيم كثيرة ، بعضها يأتي من الأدب ، وبعضها يأتي من خارجه . نظر العقاد فرأى أن مقومات الثقافة العربية تتعرض للهجوم من كل مكان . هذا هو الدين يهجم عليه السذج والمغرضون بدعوى أنه لا يلائم العقل وأسلوبه العلمى الذي هو عندهم الطريق الوحيد إلى المعرفة . وهذه هي اللغة العربية لم تسلم من الاعتراض من حيث هي نظام في الدلالات والتركيب لا يشجع على النمو والتحليل . وظل ينظر إلى الفلسفة الإسلامية زمنياً غير قصير على أنها حواش كتبت على الفلسفة الإغريقية غالباً ، وهكذا كان من الطبيعى أو المألوف - في هذا الجو - أن يدخل الأدب العربى في قائمة التشكك والاثام .

والواقع أن تفكير مدرسة الديوان لم يسلم من أثر هذه الموجات الغامرة . كل امرئ يريد شيئاً ، فإذا لم يجده قال : لقد قصر آبائي في البحث عنه . ماذا أصنع ، وقد جئت إلى الدنيا فوجدتها مقفرة : وقد نسي أن وظيفته هي أن يدرك أنه هو الذى يصنع الماضى ، وأن الماضى ليس كتلة معينة تنقل من مكان إلى مكان ، ليس شيئاً محدوداً كما تحد الأشياء في المكان ، لقد تصور كثير من الباحثين أن الماضى قد تم صنعاً ، ولم يبق إلا أن نقبله أو أن نرفضه ، أي أن إدراك التراث من حيث هو عملية خلاقية مستمرة لم يكن ماثلاً أمامهم مثولاً كافياً . ومن ثم عشنا كثيراً في ظل ازدواج وانقسام ، وعانينا كثيراً من افتراض متناقضات وهمية نشأت من تصور الماضى على أنه شيء تام . وكأن الفلسفة الخاصة التي قامت على مبدأ الذات الفردية شجعت - كما قلت - على هذا النحو من التفكير ، وسرعان ما وقعت في أخطاء كثيرة عقلية ، نجمت عنها أخطار نفسية هائلة . ولذلك كله تراكت الانتقادات الموجهة إلى الأدب العربى حتى يستطيع المرء أن يكتب في ذلك صحفا هائلة ، وإن كنت أخشى من عاقبتها على النفس . ومهما يكن فقد عاش الرواد بمنطق هل نقبل أم نرفض . هل

يستقيم هذا أم لا يستقيم . وكان الاستعداد المستمر لمثل هذا السؤال الحساس كافياً للجنوح نحو ناحية سلبية .

تصور نفسك تسمي وتصبح وفي ذهنك مسألة معينة : هل يكون هذا أو لا يكون . حينئذ تتعرض الحياة من حيث هي تيار متصل للخطر ، وتخلق منحني صعباً في مجرى الشخصية ، وتصبح الحياة الأدبية في نظر جماعة الديوان مختصرها هل توجد عوائق تصدهم عما يريدون أم لا توجد عوائق ؟ والعوائق ليست شلالات تدفع الماء عليها بقوة . أريد أن أقول إن العقاد وزملاءه عانوا من الشعور بالعوائق ، وكانت العوائق هي الأصل الذي جعلهم يتكثرون في المسألة الأساسية التي أنا بصدها وهي الرداءة على التخصيص . نعم فلا بد من محاولة نفسية — ولو ساذجة — تشرح الموقف ، إذ أن الموقف — دونها — سوف يظل غامضاً ، ودون هذه اللمحة لا يمكن أن نزرع الثقة الكبيرة في مفهومات هذه المدرسة .

أحسب أن القارئ بلغ مبلغاً قد يغيبه أو يؤذيه — ومن الخير لذلك أن أعود إلى قلب الصلة بين الرواد والترات . وفي وسعنا أن نستعيد إلى الأذهان الجدل المثير الذي نشأ حول الرداءة ، وكانت تسمى في غالب الأحيان باسم الصنعة . ولم يتصور كثيرون أن تسمية الرداءة باسم الصنعة في مجال الدراسة الأدبية كشفت النقاب عن المدرسة ؛ فكل ما لا يتضح فيه معنى الولاء للذات فهو رديء . ولكن من الممكن أن يقال كل امرئ يعتبر بوجه من الوجوه موالياً لذاته حتى المنافق والكذاب . وها هنا يضطر هؤلاء الرواد إلى توضيح الموقف .

لتذكر — أولاً — بصدد كلمة الصنعة أنها ككل الكلمات التي يكثر استعمالها تدور في معان مختلفة ، وأنها كانت — كذلك — في التراث القديم نفسه ، فلم تكن هذه الكلمة وخيدة المدلول في يوم من الأيام . ومن بين معانيها — قديماً — ما يسمى باسم الأدب المحدث في العصر العباسي ، وهي — في هذا النحو من الإطلاق — قل أن تفيد شيئاً آخر غير الشعور القوي المبهم بالفرق بين معالم

مختلفة من حياة الأدب العربي . ولكن امرأ قد يبادر فيقول : وكيف السبيل إلى توضيح مسألة الإحساس بالتراث من خلال هذه الكلمة ، وقد عنت في النقد القديم أيضاً نوعاً من الرداءة . وهذا صحيح ، ولكن كثيراً ما يقصد من استعمال هذه الكلمة في التراث مزاج من القبول والرفض ، وهذا ما ينبغي أن نتذكره . هناك قبول من حيث أن « الصنعة » تشبع — أحياناً — أغراضاً معينة عصرية ؛ وهناك رفض مقنع — غالباً — من حيث أن الصنعة لا تستجيب بطرق مقبولة للملاءمة بين العصرية والقدم . وتلك — كما قلنا — هي أزمة النقاد المتقدمين .

ولكن الصنعة من حيث هي مفتاح نقد الرواد ونظرتهم إلى الأدب العربي تعني شيئاً آخر متميزاً بدرجة كافية . وهذا ما لا أجد أحداً يهتم بتحديدده . حقاً إن الصنعة ضد ما نسميه الطبع والولاء للذات أو الصدق بهذا المعنى الغائم — ولكن السؤال — كما قلنا — أية ذات تستحق أن نكون أولياء لها . إنها عند الرواد الذات التي تشاركهم قيمهم ونوع إدراكهم لمطالب الحياة ، وتختصر الفلسفة التي يقتنعون بها . ولنصبر قليلاً حتى نستحضر إلى الأذهان أوضح الكلمات التي قيلت في هذا الموضوع .

هناك عبارات كثيرة غامضة — بوجه من الوجوه — قيلت عن الصنعة . يقول العقاد : إن المعاني والخواطر أدوات الشاعر ووسائله ، وليست بغاياته وقصارى مقاصده . فما هذه المقاصد ؟ المقاصد هي أن يمثل الشاعر حالة نفسه ، وحقيقة حسه ؛ فإن لم يصنع ذلك فليس بشاعر ولو أبدع غاية الإبداع . إذا لم يصنع ذلك فهو « يقتحم » المعساني ويعتسف الخواطر . والاقترحام عبارة أخرى معادلة — فيما أرى — لفكرة الصنعة . إن هذه العبارات من حقها أن تبدو غريبة ؛ فقد وضعت — كما قلت — شعراً كثيراً في القفص ، وجعلت شعراً كثيراً جداً اقتحاماً وتعسفاً . وكلمة الاقتحام تعبر فيما يظهر عن رأى العقاد فيما يحسه الموالى لذاته نحو هذا الشعر الموضوعى الذي يملأ جنبات كثيرة من التراث . إذا ترك الإنسان ذاته فهو — في رأى العقاد — كمن يعتسف البيداء

ويقتحمها دون دليل . والشاعر إذا لم يجد ذاته — إن كانت هذه العبارة واضحة — ظل غريباً في أعين الآخرين أيضاً . والصنعة تعبير آخر عن شعور العقاد بأن من لا يعبر عن ذاته فهو معاكس للذين يشعرون بذواتهم . ولكن العقاد — لا يكتفى بذلك ، فهو روح ثائرة تكره هذا النحو من التفكير وتعبر عن كراهتها بلفظ التصنع . ففي سبيل من وفي سبيل أي شيء يتجاوز المرء هذا الحرم القدسي ؟

هذه أزمة جماعة الديوان ؛ فهي لم تستطع أن تجيب عن هذا السؤال إجابة مقنعة ، بل نظرت إلى مجرد إثارته نظرة ازدراء . وكان العقاد رحمه الله شاعراً من أكبر شعراء العصر الحديث . وكان في شعره يترجم عن نوع خلاق من تمثل الأدب العربي ، وكان موقفه — شاعراً — مختلفاً عن موقفه باحثاً ومفكراً . ولذلك هاجم العقاد كثيراً من الشعر الحديث وغير الحديث هجوم ناقد لا هجوم شاعر . وليست الذات وعاء واحداً ، ولا هي أوعية منفصلة ، ولكنها — على كل حال — دروب كثيرة . ومن دروب العقاد شعره ، ومن دروبه موقفه من الذين لا يتفقون معه في أسلوب التفكير من الأدباء ، والذين لهم آراء في القيم مختلفة عن آرائه ، ومن هؤلاء ، أحمد شوقي .

وكان موقف العقاد من شوقي موقف الذي يريد أن يتعجل تغيير الأدب العربي ، ولكن الناس ينسون أموراً كثيرة ، ولا يرون إلا أن العقاد كان ينكر شوقي من حيث هو شاعر ، ينسى الناس أن العقاد يريد أن يعدل وزن الأوضاع والنسب المختلفة للأفكار التي تملأ كثيراً من الأدب العربي . ولكن هذه النتيجة لا تستخلص من نقده قدر استخلاصها من شعره .

ومهما يكن فقد رأى العقاد الناقد — فيما يخيل إلي — أن شوقي شاعر الصنعة في ذروتها . واستوقفنا عند الطبيعة والربيع خاصة . وعاب على شوقي ما يسميه — دون احتراز — الملاحظة السطحية والمظاهر التي يدركها كل الناس ، ثم يقدم ابن الرومي على أنه الشاعر الذي أدرك معنى حركة الطبيعة ووقف على أسرارها ، فكان شعره لذلك وصفا للربيع الحى لا للربيع السطحى . يقول في ذلك : أؤخذ

ذلك الربيع الحى من بيتين اثنين ليس فيهما رنين ولا عذوبة مصطنعة ، ولكنك حين تقرؤهما تحس أن قائلهما قد شعر بالربيع الحيوى في أعماقه ، ولم يفتسه شيء مما يبثه في عالم الحياة كله . ولم يكن الربيع عنده ولا عند من يلاحظون هذه الملاحظة مروحة ولا سجادة ولا قيلولة ولا مجلس شراب ، ولكنه كان ثورة نامية في الشعور ، وثروة زاخرة في عالم النبات والأحياء بأوسع معانى الحياة ، وهذان البيتان هما قوله :

تجد الوحوش به كفايتها والطير فيه عتيدة الطعم
فطباؤه تضحي بمنتطح وحمامه يضحي بمختصم

فلم تبق في الدنيا حياة لم يشاركها ربيعها قائل هذين البيتين بلا حاجة إلى الزخرف والتكلف ، ولم يتصور قائل هذين البيتين ربيع الجميل راحة جسدية ولا متعة حسية ولا وشياً ولا زينة ، ولكنه تصوره ذخيرة حيوية نامية ، ومرحاً متفجراً من الأعماق يضيق به نطاق كل حياة ، فإذا هي تختصم في لعب وفي قوة ، وإذا هي تعاف الراحة فتبدل بعض ما عندها من النشاط الغالب في النطاح والخصام . ولو رأى الشوقيون ألف ربيع فوق هذه الأرض وتحت هذه السماء ما خطر لهم قط أن النطاح أو الخصام معنى من المعانى الربيعية التي يستوحىها الشعراء من موسم الحياة لأن الشوقيين يحسبون أن الربيع إن هو إلا نعومة في إهاب الطبيعة يلمسها الشاعر بإهاب ناعم ؛ فلا يليق به أن يرى من آزار إلا الجداول والرياحين وما سهل من الحس فيما سهل من العبارات ، وماذا بعد ذلك من لطافة الحس ورقة الشعور .

وللأستاذ العقاد عبارات قوية فصيحة تغلب الإنسان على عقله أحياناً . ومع ذلك ففي وسعنا أن نلاحظ هنا بعض الملاحظات في الموضوع الأساسي الذى يشغلنا . ومن أهم هذه الملاحظات أن العقاد كان حار الذوق عنيف الإحساس ، ومن ثم لم يستطع أن يتصور القيم تصوراً سمحاً ، ولم يستطع أن يحتفظ بمكان واضح في كلامه لتنوع القيم كما قلت . ولو فعل هذا لكان إحساس الأجيال

الخالفة بالتراث أصح وأسلم . ولكنه لم يفعل ، بل أخلص — على العكس من ذلك — لما نسميه الذوق . ولا أحد مطلقا يشك في ذوق العقاد ، ولكنه الرائد الذي يعبأ بسير القافلة وراءه هو دون أن يتمكن من أن يشعر الجميع أنه يغيب في تيار التراث لكي يبدو هذا أعلى منه وأجدر بالبقاء .

ومهما يكن فقد كشف العقاد ، إذا استعملنا أسلوبه في البحث ، عن صدقه مع نفسه ؛ فالعقاد هنا معجب أشد الإعجاب بهذا المذهب الحيوى . وكدت أقول إن الصنعة في مفهوم الأستاذ العقاد تكاد تسلم في نهاية التحليل إلى تخلف الثقة بوجود هذه الحيوية أو الثورة أو المعاناة الممتعة في شكل نمو مستمر . وكان العقاد خصيماً ؛ فقد جعل ربيع شوقى من قبيل الربيع السطحي ، ذلك أن ما لا يطابق هذا النحو من التفكير فهو متخلف بلا تردد . وليس في وسع أحد لا يتحيز تحيزاً كاملاً إلى فكر العقاد أن ينكر على شوقى قوة ملاحظاته أحياناً . أعني أن العقاد كان في شغل بما يريد عن الشعر العربى ، وكان في شغل أيضاً عن طبيعة شعر شوقى إنما العقاد رومانتيكى عرف الكثير مما يقال عن حيوية الطبيعة كما يتصورها الرومانتيكيون . والعقاد كذلك شديد الإخلاص لفكرة التوتر ، فربيع النفس عنده هو استبقاء التوتر بين الفرد وغيره حتى لا تضيع وحدانيته . التوتر نوع من الصلة يشوبه الإحساس بالانفصال . والانفصال ليس على الدوام مصدر اغتراب ، ولكنه مظهر التحدى والولاء المستمر للكثير الثمين أو الذات . العقاد — إذن — كاد يعطينا هنا رأيه في مفهوم الصحة النفسية ، بل أعطانا رأيه في جملة المطالب الروحية التي عاش من أجلها لا يفتر ؛ فهو يحب فكرة الحياة القوية ، ويتشيع من حيث هو شاعر متذوق — للخصومة الخالفة بمعنى الود والاتصال . وهو — أولاً وآخراً — يرى الربيع وإثراء الذات بتحدي النوات صورة من ربيع النفس . ولا غرو أعجب بابن الرومي لأن عقل ابن الرومي كان في بعض مظاهره صورة كالصادقة من عقل العقاد . وقد يكون من المفيد أن يرجع الدارس إلى موقف العقاد من ابن الرومي ليرى أثر ذلك في إحساس الأجيال بالتراث . ولا أشك في أن قضايا

هذا الكتاب الأساسية أساءت إلى الأدب العربي جملة ، وأن الدارسين تلقفوا هذه القضايا في اعتزاز وثقة ، وحسبك أن تذكر أن العبقرية الأدبية في هذا الكتاب سميت باسم العبقرية اليونانية . وتفرع من ذلك نحو من التفكير الغريب ، قوامه أن الأدب العربي أشبه بدرر قليلة في رمال كثيرة .

ولكن هذا كله يذهب بنا إلى طرق أخرى كثيرة ، وإنما أحب هنا أن أؤيد في مقام التصدي لهذا المنطق العقلي — فكرة العقاد الداعي الذي غلب على العقاد المتفهم . ولذلك نلفت القارئ — مرة أخرى — إلى ربيع شوقي . إذ ذاك يجد ربيع شوقي مختلفا عن هذا الربيع الأثير لدى الأستاذ العقاد . ولكنه ليس سطحيا دائما . وإنما يكون اتهام شوقي ومن يشبهونه في الشعر العربي بالسطحية معقولا إذا استطاع ناقد أن يثبت أن وجهة نظرهم — في نطاقها هي — غير نامية نموا كافيا . أما المقارنة فأيسر السبل إلى إطفاء نور الشعر — هذا النور الذي ينبعث من عقول متعددة متنوعة . ربيع شوقي في عبارة موجزة ذو طابع إلهي ، هو أشبه بتقريب فكرة الجنة إلى أطفال هذه الأرض . ولكن فكرة الجنة التي يصدر عنها شوقي تختلف عن فكرة النمو والتوتر المستمر وما يصاحبه من عناء . فكرة الجنة عند شوقي إذا نظر إليها بمنظار العقاد كانت سلبية وسكونا . وهي في نظر صاحبها صورة السلام المتعالي على الحركة . هما إذن نمطان لا نمط واحد .

ولكن العقاد له رسالة في الحياة ، ورسالته في الحياة أملت عليه هذا الموقف وما يشبهه في الشعر . وكانت نتيجة ذلك ذات بعدين مختلفين . بلغ العقاد ما أراد من فتح القلوب المغلقة على أذواق معينة ، وبلغ ما لم يرد من صد الناس عن كثير من الشعر العربي ، وجعل يردد لفظ الصنعة . ومن الألفاظ ما يأخذ قيمته من مكانة مستعمليه ، ومن ثم علقت فكرة الصنعة بنفوس الناس ، وسرعان ما استعملت دون احتراز كبير ، فأصبحت نماذج كثيرة من التراث تحت رحمة هذا السيف . وإذا لم يستطع شعر أن يرضي مطالب قارئه فهو رديء . وتلك عاقبة غير سليمة شجعت مدرسة الديوان على السير فيها .

أضف إلى ذلك أن أفكار الأستاذ العقاد أصابها قدر من التشويه ، وكان القراء أقل ذكاء من العقاد في معظم الأحيان ، ولكن كلمة الصنعة كانت قد اكتسبت على يديه جلالة كبيرة . وأصبح التشبه بالعقاد ضرباً من الإشباع العاطفي لرغبات كثيرة .

ولست أحب شعر شوقي كله . وإنما أحب أن أقول إن شوقي كانت علاقته بالتراث أحياناً أصبح مما يتصور كثيرون سحرهم لفظ الصنعة ، وسحرهم منطق العقاد وروعته . وأنا الآن لا أدافع عن شوقي من حيث هو فرد ؛ فلست أنتمي إلى أسرته . وإنما أثبت — ما استطعت — أن الإحساس بالبعث أو الحيوية كان من الممكن أن يسلك سبيلاً آخر لو مزجنا بين رغباتنا وتفهمنا مزجاً أكثر استقامة واعتدالاً . وشوقي — كما يعلم الناس — قرأ الشعر العربي الذي كان يبكي على الطلل ويستوقف له صاحبين يقول الشراح في لغة رديئة إنهما يعينانه على البكاء . وكانت فكرة الوقوف بالصاحب أو الصاحبين من أهم ما شغل الشعر العربي على اختلاف منازلهم وعصوره . وليس من المعقول أن تظل هذه الفكرة واحدة ومتجانسة . ولكن المهم هو أن شوقي استوقف صاحبه لغرض آخر . أنكر شوقي الطلل كرمز ثقافي وأحل محله فكرة الطبيعة . وكان الخراب والدمار حقيقة مرهقة للشاعر القديم . ولكن شوقي يقول إن العالم من حيث هو آية إلهية لا يمكن إلا أن يكون رائعاً بديعاً . لنلاحظ مرة أخرى الفرق الشديد بين وجهتي العقاد وشوقي . الطبيعة عند شوقي تهتز ، ولكنها لا تهتز — لأنها تنمو من باطنها — كما يحب العقاد — وإنما تنمو بفعل السخاء الإلهي . فالسخاء الإلهي هو قانون نمو الطبيعة . وليس من شك في أن العقاد — لو أراد أن يخلص عقله من رغباته — لقال هذا وخيراً منه . ولكنه موثق بفكرة عن الحياة النامية يراها أصلح هدية يمكن أن يقدمها إلى قومه . ولكن شوقي حينما واجه معاصريه وألقى عليهم بعقله بدأ القصيدة أو بعض القصائد — على الأصح — بنشوة روحية عاجلة ، وكأنما الطبيعة وحي مفتوح . وكان الإحساس الروحي الديني — إن صح

التعبير — قد فتر عند كثير من القراء ، ومن ثم بدا شوقي في نظرهم مقتحماً أو صانعاً .

وليس وقوفي عند أبيات معينة مهما في ذاته ، لكن المهم هو أن العقاد داع مصلح . وللدعاة غلو وحماسة فهم يكفرون من عداهم من الناس ، وهم يرون خصومهم شياطين ، وأخشى أن تكون هذه نظرة ضيقة إلى القيمة ، وأخشى أن تكون الدعوة الإصلاحية قد أعقبت هزة عميقة في النفوس ، ولكنها ليست هزة الصحة والربيع ، وإنما هي هزة الانفصال الأليم .

ولا شك أن الأستاذ العقاد لم يستطع — وسط همومه الثقافية المتزايدة — أن يشعر بأن الأدب العربي فيه كثير من أهوائه التي تركز في عبادة الإنسان وعبادة حياته ؛ فعبادة الإنسان عبارة موجزة تنفع في الإيماء إلى تفصيلات كثيرة إذا حلت . والأستاذ العقاد مشغول بهذه النزعة ، وكل أقواله في دنيا الأدب والنقد إنما أراد بها أن يحیی فكرة الإنسان الباحث عن التجربة ، المتلذذ بالوعی ، الشاعر بالانتصار ، الذي ينسخ كل ما عداه ، الذي يأخذ من كل شيء آخ ما سلبه بلاحق . الإنسان الذي يسترد مملكته من أيدي الغيب . ومن ثم كان على التراث — في نظره — أن يستجيب لما أراد . وقد لقف قليل من الباحثين هذا التيار وبحثوا عن أصداثه في مجالات أخرى غير الشعر العربي ، ووقر في أنفس الناس رأى العقاد حين يجعل القيمة صنوا لهذا النوع من التفكير ، وما عداه في عالم الشعر العربي ، وكل شعر آخر ، كثير . أفيلقي هذا الشعر في النار وقد كتبت عليه عبارة الشعر المصنوع .

إننا في حاجة إلى أن نرى بعيون كثيرة ونسمع بأذان كثيرة فذلك هو الذي يحیی الحياة من التثبيت الذي يلاحظه النفسيون حينما تتسلط علينا مجموعة من الأفكار .

الفصل الثاني
حلم المستقبل

إن دراسة الأدب الجاهلي عمل ممتع لأن الأدب الجاهلي أكثر الآداب تأثيراً في مجرى الأدب العربي . لقد مر على الأدب العربي حيوات مختلفة زدها بأسماء ذات طابع تاريخي فنقول إسلامي وأموي وعباسي وحديث ومعاصر . قد يكون الأدب العربي متجاوباً مع الظروف المختلفة التي أحاطت به أو متفاعلاً معها . وهذه سنة من السنن المعهودة التي لا غرابة فيها . وقد تلاحظ وجود تطور خاص في حياته ، وما اختلف عليه من سمات . ولكن الأدب العربي — مع ذلك — ذو صفة ثابتة وذو أصالة عريقة . وهذه الأصالة أو الثبات من المقومات المهمة التي يلاحظها بعض الباحثين . فمن أين جاء الأدب العربي هذا الثبات ، وما أكثر الآداب تأثيراً في حياة الأدب العربي .

ما من عصر بلغ تأثيره في مجرى الأدب العربي مبلغ الأدب الجاهلي . إن الأدب الجاهلي — حقاً — أشبه بالبوذة التي انصهر فيها الأدب العربي . الأدب الجاهلي ليس لحظات عابرة في حياة الأدب العربي ، وليس عصراً من عصوره . الأدب الجاهلي حقبة مهمة — على أقل تقدير — في حياة الأدب العربي . نشأ الأدب العربي من ذلك الأدب الجاهلي ، ونمت الشجرة وترعرعت لكن جذورها ثابتة في تربة الأدب الجاهلي .

إن الأدب العربي ينبع من الأدب الجاهلي ، ويصب أحياناً في الأدب الجاهلي أيضاً . إننا لا ننكر أن الأدب العربي تطور كما تتطور الكائنات الحية في مراحل

عمرها المتنوعة ، ولكن بعض علماء التحليل النفسي يقولون إن الطفولة الأولى تؤلف جزءاً جوهرياً من شخصية الإنسان ، فتجارب السنين الأولى تشكل حياة الفرد المقبلة كلها . قد يعرف ذلك الفرد ، وربما لا يعرفه ، ولكن الحقيقة الثابتة أن الأدب العربي تأثر تأثراً بليغاً بذلك الأدب الجاهلي .

إننا مع ذلك لا نقول إن الأدب الجاهلي يمثل طفولة الأدب العربي تماماً ؛ فكثير من الناس يرى أن الطفولة ضئيلة التجارب ، قليلة الخبرة ، لا عهد لها بالتأمل في الحياة . لا تتفلسف ولا تعرف البحث عن حقائق الحياة المجردة ، ولا تكاد تتجاوز الأشياء القريبة الساذجة . ولكن الأدب الجاهلي ليس طفلاً بهذا المعنى . الأدب الجاهلي ثمرة من الثمار الناضجة . وهذه مسألة ستعرض لها فيما بعد . ولكننا نقول في المقدمة إن أوائل الأدب العربي شكّلت أواخره . إن الجذور هي التي أنبتت الفروع العالية في السماء . الأدب العربي مدين في جوهريه للأدب الجاهلي ، وليس من الممكن — البتة — أن يفهم حظ الأدب العربي من الحياة إذا تجاهلنا ذلك الأدب . إن كل كلام يقال في هذا الموضوع لا يمكن أن يوصف بالمبالغة ما دمنا نعرف أن الأدب العربي تطور تطوراً طبيعياً ، ولكن هذا التطور ليس نوعاً من اقتلاع الجذور ، ولا هو إنبات جديد في أرض أخرى غريبة . إن التطور هو إعادة تشكيل الماضي ، وليس الماضي إلا الأدب الجاهلي ، ومن ثم كان خطر الدراسة الأدبية للعصر الجاهلي . إننا ندرس منابع الأدب العربي ومقوماته جميعاً . وفكر الشاعر العربي وثقافته في أي عصر من العصور لا يمكن أن تتضح اتضاحاً معقولاً إلا إذا رجعنا إلى ثقافة الشاعر الجاهلي .

هما جانبان من التطور والثبات ، من الحركة والاستقرار يتنافسان ويتفاعلان ، والاستقرار أو الثبات هو أثر الأدب الجاهلي الذي لا يكاد يمحى . ومن الغريب أن ذلك الأثر ما يزال شاخصاً في أقرب النماذج النثرية إلينا مع أن الأدب الجاهلي لم يكن عظيم الحظ من النثر . والقديما أنفسهم كانوا يعرفون هذه الظاهرة

ويقدرونها قدرها ، بل كانوا — أحيانا — لا يصغون إلى الصوت الحديد إذا بد أنه مختلف في جوهره عن ذلك الصوت القديم . قد يكون في هذا الموقف بعض الإسراف ، ولكن هؤلاء النقاد المتقدمين رأوا في كثير من الأحيان أن الأدب العربي في العصر الجاهلي ترك آثاراً بعيدة في بنية الأدب العربي ، بل كانوا يقولون إن روائع الأدب الجاهلي كثيرة ، ولا يمكن أن يقلل من قيمتها روائع الأدب في أي عصر آخر .

حينما كان الأدب العربي ينهض لم يكن نهوضه — إذن — نوعاً من نسيان ذلك الماضي أو التنكر له أو الغض من شأنه . إننا نقول أحيانا إن بعض الشعراء كانوا يثرون على بعض تقاليد الأدب العربي مثلما فعل أبو نواس ، ولكن أبا نواس نفسه لم يستطع أن يبرأ من أثر الأدب الجاهلي ، بل إن أبا نواس كسان عظيم الحظ من فهم ذلك الأدب واستيعابه .

والأمر بعد ذلك واضح إلى حد كبير ؛ فقد ظل الشعراء يضطنعون لغة الأطلال ، ويبكون الديار ، ويذكرون منازل الأحبة بعد انقضاء العصر الجاهلي . وظل الشعراء ينتقلون من موضوع إلى موضوع في القصيدة على نحو قريب أو بعيد من الأدب الجاهلي ، ولكنه ليس مختلفاً عنه اختلافاً أصلياً بآية حال . وظلت المادة التي يصنع منها الشعراء خيالهم متشابهة أو كالمتشابهة ؛ فالشمس والنجوم والجبال والوديان وأنماط الشجر والنبات والظباء والأبقار والثور والخيل والنوى والأثاث والناقة والفرس والبحر والسفن كل أولئك وغيره كثير — ظل مادة تفكير أدباء العربية عصوراً طوالاً . وقد أرسى شعراء العصر الجاهلي دعائم هذه المادة الفكرية والخيالية . وكذلك اللغة نشأت ونمت وأدركت حظاً غير قليل من النضج فأسلمت إلى الأدباء في الإسلام ميراثاً واسعاً من الدلالات ظل معيماً لا ينضب للتفكير . وظلت أوزان الشعر العربي هي الأوزان الجاهلية إلا قليلاً . وظل بناء القصيدة من الناحية الموسيقية كما كان . تغيرت صورته في بعض الأحيان ، ولكن هذا التغير لم يطمس الأثر السحري الجاهلي ، ولم يطمس جاذبية القافية الموحدة والوزن الموحد .

وأهم من هذه الملاحظات جميعاً أن شعراء الجاهلية برعوا في تصور الأشياء براعة هائلة في بعض الأحيان بحيث لفتوا أنظار الرواة والنقاد الأوائل فبحثوا عما في شعرهم من معالم الفن والامتنياز . ومن ثم كان من الطبيعي أن يقول بعض الباحثين المحدثين إن الأدب الجاهلي طبع بطابعه الأدب العربي . هناك من يضيقون بهذا التأثير ، وهناك من يحمدون هذا التأثير ، ولكن هؤلاء وهؤلاء يعترفون به ولا يملكون له إنكاراً .

ومع ذلك كله فإننا لم نفكر حتى الآن تفكيراً منطقياً مطمئناً في مغزى تأثير الأدب الجاهلي ، بل ذهبنا - جميعاً - نستبق الخطى إلى قضايا غريبة لا تلقي الضوء على ذلك الأدب العظيم ؛ والحقيقة أن النهضة الثقافية في العصر الجاهلي لم تدرس حتى الآن دراسة كافية . وأوضح أدوات هذه النهضة ومظاهرها توحد اللغة الأدبية . لم تكن لغة الأدب محلية تختلف من قبيلة إلى قبيلة ، بل كانت القبائل - بفضل تطور اجتماعي لا بد من حسابه - قد نما إحساسها الاجتماعي ، ورغبتها في الامتزاج الوجداني . وترك ذلك أثره في تقارب اللغة الأدبية وسعيها المتواصل نحو الوحدة ؛ فكل ما بين أيدينا من الشعر ذو قواعد إعرابية واضحة متجانسة ، كما يبدو أن معجم اللغة الأدبية معجم واحد كالمتفق عليه . حقا إن قبائل العرب اختلفت منازلها ، وتباعدت وتقاربت ديارها ، ولكن ذلك كله لم يكن يعني أكثر من اختلاف بعض اللهجات . أما لغة الشعر فكانت في نظر العرب هي شعار التلاقي ، وهي التعبير الواضح عن إحساس العربي بعروبتة ، وهي التجسيد العملي لحلم ساكن الجزيرة في أن يحيا حياة ناضجة .

إن هذه الظاهرة ينبغي أن نتعرف على مغزاها الاجتماعي : لقد سقطت لغات كثيرة في الطريق حتى تحقق الظفر لهذه الصورة الأخيرة التي ورثناها ، ونخيل إلينا أنها كانت موجودة منذ البدء . وعلامات هذا الشعور الاجتماعي كثيرة في العصر الجاهلي ، ولعلك سمعت في مناسبات غير قليلة أن العرب عرفوا ما يسمى باسم الأسواق . والأسواق ظاهرة اقتصادية واجتماعية وأدبية ؛ فهي

ظاهرة اقتصادية لأنها تقوم على تبادل التجارة ، وهي ظاهرة اجتماعية لأنها تنمي ضروباً من العادات أو الشعائر ، وهي ظاهرة أدبية تعتبر من بعض الوجوه ثمرة لهذا الازدهار الاقتصادي الذي عرفته بعض أرجاء الجزيرة قبل الإسلام .

ولكن الباحثين عكفوا على بعض القضايا التي تستحق الجدل . لقد قالوا وأسرفوا إن الحياة الجاهلية حياة شظف أو فاقة ، ولكن هذه الدعوى مبالغ فيها ؛ فهناك في العصر الجاهلي مدن معروفة اشتغلت بالتجارة والرحلات المنظمة في الصيف والشتاء . ولم تكن الحياة الاقتصادية متخلفة على نحو ما يتصور الباحثون عادة إذا هم تشبثوا بفكرة الصحراء الجرداء .

ولا نريد أن نستطرد أكثر من ذلك في هذه المسألة . حسبنا أن نقول إن الازدهار الاقتصادي ترتب عليه وصحبه ازدهار أدبي ، وأصبحت الجزيرة أو معظمها أشبه بأوتار آلة متفاعلة . إن الشعر الجاهلي ليس من هذه الوجهة شعر قبائل متناحرة متباعدة . حقاً إن هذا التناحر أو التنافر موجود لا شك فيه ، ولكن الشيء الذي ما يزال محتاجاً إلى التوكيد أو التأييد هو أن العصر الجاهلي كان من ناحية أخرى — إذا نظرت في الشعر الموروث — أشبه بأوتار تبحث عما بينها من صلوات لتكون نغماً متقارباً منسجماً . علينا إذن ألا نذهب بعيداً في توكيد مسألة التناحر والتفاوت والصراع بين القبائل ، وأن نلاحظ بدلاً من ذلك أن فكرة شعب عربي لم تكن من الأفكار البعيدة عن أذهان القبائل . إن نمو الشعر إلى هذا المستوى الرفيع وثيق الصلة بالتضامن الاجتماعي ، ونحن نردد — كثيراً — أن قريشاً أصبح لها نفوذ جم ، وأخذت ما يشبه مركز السلطة والتوجيه ، وكأنها محور تدور عليه فكرة الروابط . كان لها ما يشبه الزعامة ومن ثم كانت تحكم بما يبدو لها . هذه الظاهرة ليست يسيرة الدلالة ؛ فهي تعني أمرين اثنين يتصل الواحد منهما بالآخر . تعني أن لغة أدبية ذات وحدة وانسجام أخذت طريقها إلى الحياة ، وأن هذه اللغة الأدبية لا تبلغ هذه المرتبة ولا تستحق هذا الاسم إلا بفضل نمو الترابط الاجتماعي ، وبحث العربي عن كيان متماسك .

فليس من اليسير مطلقا التهوين من الدلالة الاجتماعية الحصبة لفكرة اللغة الأدبية الموحدة . إن وحدة مستوى من مستويات اللغة تعكس — إذن — وجود أهداف مشتركة بل تعكس — على الحقيقة — صورة البحث عن أنظمة فكرية وشعورية أفضل . وقد طال قول الباحثين بدلا من ذلك في الفرقة والتناحر والحرب والإبادة المشتركة والحرية الفردية التي زعموا طويلا أنها دين العربى الأول بحيث لا يخضع لنظام دقيق ، ولا يؤمن بقوانين كثيرة . هذه هي المبالغات في وصف البداوة العربية الغليظة التي تركت آثارها السيئة في فهم مستوى الثقافة في العصر الجاهلي ومستوى الشعر الذي هو أرفع مظاهر الحياة .

ونحن نريد — إذن — أن نؤكد وجود عناصر مشتركة ووجود لغة أدبية غنية ، ووجود شعور متماسك ، ووجود مستوى أدبي يعأ به . ويظهر أن هناك عوائق كثيرة تحول دون تصور هذا المستوى . وأول هذه العوائق وأوضحها وأكثرها شيوعا لفظ « الجاهلي » نفسه . ويظهر أنه لفظ إسلامي الطابع ، وهو يعني بعبارة أخرى الاستعداد للغضب والثورة والتمرد ، ويكتنفه فكرة الحمق والتعصب والتزوات والخروج على النظام ، وتختلف الشعور بالارتباط والانتماء . لفظ الجاهلي ينبغي أن تقلّم أظفاره . ومن العسير حقاً — من الناحية النفسية — أن تبدأ دراسة هذا الأدب تحت هذا العنوان . وسوف يؤدي بنا — دون أن نشعر — إلى نمط من الأفكار نعرفه جميعا ، وسوف يجعل الشعر العربى — في ذلك العصر — أكثر المستويات بساطة وبعدا عن التفكير الحصب والصراع العميق . ومن الغريب أن لدينا قصصا غير قليل يشك فيه الرواة ، ولكنه يلقي بعض الضوء : يحدثنا الرواة فيقولون إن القصائد الجيدة التي حازت إعجاب الحكام في سوق عكاظ كانت تعلق على الكعبة . ولا يعنينا في هذا المقام النقد التاريخي لهذه الرواية ؛ فالتعليق تعبير رمزي مهم عن أن المجتمع الجاهلي يدرك — على نحو ما — أن له مطالب تحقق فكرة الحياة النامية . وكان يميز بين الرؤية الشخصية الخالصة والرؤية الاجتماعية ، وبعبارة أخرى يميز في الشعر — وهو قوام الثقافة — ما هو عرضي يتصل بحاجات مؤقتة أو طارئة ، وما هو جوهرى يتصل بحاجات

قومية باقية أو عميقة . هذا التعليق تعبير رمزي مختصر عن بحث المجتمع الجاهلي عن مقومات أفضل للحياة . ولم يكن تجويد الشعر — عندهم — من قبيل تجويد الحرف الخاصة ، بل كان نفاذاً إلى العالم الثقافي الذي يبني المجتمع .

كل شيء في هذا المجال ينبغي أن يؤخذ في ظل التقليل من فكرة البداوة ، وما يصاحبها في أذهاننا من غزوات طائشة وعدم اكتراث بأسباب المعيشة المستقرة ، وكثرة الحروب المدمرة . هذا كله جانب واحد من الصورة ، ومن الظلم إهمال سائر الجوانب التي تساعد على تحسين صورة العصر القديم بطريقة طبيعية غير مفتعلة . إن ذكر الحروب في الشعر مثلاً لا يعني أن الحرب تسمي وتصبح قدر ما يعني التنديد بفكرة الحرب ، وإقامة نوع من بلاغة الدعاية ضدها . وإذا تأملنا في بعض كلام النقاد المتقدمين وجدنا ما يشجع النظرة التي نميل إليها ؛ ومن الغريب أننا نقرأ هذا الكلام مراراً دون أن نفطن إلى أغواره . يقول ابن رشيق : احتاجت العرب إلى الغناء بمكارم الأخلاق ، وطيب الأعراق وذكر الأيام الصالحة ، والأوطان النازحة ، والفرسان الأنجاد ، والسمحاء الأجواد . ويتضح في هذه العبارات الشعور بأن للمجتمع الجاهلي حاجات يريد أن يشبعها . ولكن ابن رشيق لم يتعمق هذه الحاجات ؛ فقد كان لفظ الغناء وما يشبهه موهماً غير مفيد . وإذا كنا نقول إن العربي القديم يذكر السمحاء الأجواد ؛ ففي وسعنا أن نسأل وماذا أراد العربي من وراء هذا الغناء ؟ هل يريد العربي مثلاً أن يعدل مفهوم الكرم ؟ هل يفكر في موضوع السماحة من أجل أن يصل إلى غاية لم يتح له الوصول إليها حتى الآن ؟ ماذا يرى الشاعر الجاهلي في مستقبل الفروسية ونظامها وعلاقتها بجوانب الحياة الروحية ؟ كذلك التغني بمكارم الأخلاق ما معناه ؟ هل كان الشاعر قانعاً بفكرة المكارم المتداولة ؟ وما معنى الإلحاح على ذكر الوطن ، وإلى أي شيء يرمز الإلحاح المستمر على الماضي في شكل أعراق وأيام وأوطان ؟ ومهما يكن من شيء فإن النقاد المتقدمين لم يتصوروا هذا العصر بطريقة قائمة قوامها التحلل ، أمسا المحدثون — في اللغة العربية — فقد حرموه كثيراً من المزايا الطبيعية ، فأخذوا

يتشككون في معرفته للكتابة ، وأخذوا يبدعون ويُعيدون في سوء حالته الاقتصادية ، وأخذوا يتصورون العادات الاجتماعية بطريقة تقويمية ، فأكثروا من فكرة الجاهلية الأخلاقية ، وجعلوا فكرة الخمر مثلاً علامة على ما يسمونه التحلل ، وكذلك جعلوا وأد البنات ولعب الميسر . ونظروا إلى هذه الظواهر الاجتماعية نظرة الواعظ الذي يجب أن ينهي الناس عن مثل هذا السلوك . وبذلك فقدت الحياة الاجتماعية — كما تصورها الباحثون — النظرة الوصفية غير المعيارية أما الحياة الدينية فما أكثر ما قالوا عما سموه وثنية غليظة لا تعبر عن نضج عقلي وخلقي ، فنواحي الحياة المختلفة من اقتصاد ودين وعادات وحرب — تؤلف عندهم مادة للنقد والتجريح ذى الطابع المثالي .

والحق أن في هذه المزاغم قدراً لا بأس به من الحاجة إلى التفصيلات ، لقد تجاهلوا مثلاً الازدهار الذي شغل المجتمع المكي خاصة حين نزل القرآن الكريم عن الاهتمام بالرسالة الجديدة ، وأهملوا — كذلك — دلالة كتابة الوحي ، والنقوش التي كشفت في الجزيرة ، بل أهملوا ما صورته القرآن الكريم نفسه حين وصف العرب أو قوماً منهم بأنهم جَدِلُون ، فقد كان لديهم ثقافة دينية موروثة يجادلون بها الرسول عليه السلام . ومن الجلي أننا إذا اعتمدنا على القرآن الكريم وجدنا صورة العصر الجاهلي مختلفة عما يتصوره الباحثون . فالقرآن الكريم يعطي للعربي من مظاهر القدرة القلقة أكثر مما علق بأذهاننا حتى الآن .

ولا أنكر أن هذه المسألة تحتاج إلى تفصيل كثير ، ولكنني حريص — في هذا المقام المجل — على التشكك في مزاعم الباحثين . وسوف أحاول في دراسة متأنية لنماذج من الشعر القديم أن أثبت بعض ما أقول . ذلك أنني لا أوافق على أن يكون الشعر القديم انعكاساً مباشراً لفكرة البداوة . يقولون — مثلاً — إن بكاء الأطلال معناه ببساطة أن العرب قوم رحل تعتمد حياتهم على الانتقال . وفي كل مكان يتركون وراءهم ذكريات خاصة . أما شعر الحروب فواضح — عندهم — دلالة على الدمار الذي يهب لأدنى ملابسة في البادية . والهجاء نوع

من الشعر يتعصب فيه القائل لرأيه وموقفه ، ويهدد الآخرين بالويل دون أن يكبح غضبه أو يضبط عاطفته . فاهجاء والحرب والأطلال — كل ذلك عندهم موقف بدوي لا أكثر ولا أقل .

أما الرثاء فهو بكاء يسير جدا ، لأن العرب في العصر الجاهلي لم يتعمقوا — كما زعموا — فكرة المصير ومأساة الإنسان . أليسوا بداءة سذجا . وما عدا ذلك من الشعر يسمونه الوصف . وصف الحيوان والأشجار والمطر والوديان والدروب . ولا يفوتهم في هذا الباب أن يقولوا إن الشعر الجاهلي كله يصور تصويرا دقيقا حيوان الصحراء ونباتها ووديانها وجوها وسير الإبل فيها . أي أن الصحراء تصبح عند الباحثين أشبه بمفتاح السر . والصحراء — بطبيعتها — ليست تحتل حضارة ولا ثقافة راقية ولا استقراراً ولا نضجا ، ومن أجل ذلك كان ما يسمونه الوصف شيئا خلوا من كل قيمة إلا أن يقال هذا شعر يمثل الصحراء ، بل كان الشعر الجاهلي كله بسيطا ساذجا واقعيا حافلا بذلك الاستطراد والانتقال من فكرة إلى أخرى دون رابطة واضحة . كل هذا عندهم مرتبط بفكرة الصحراء والبداءة . كلتاهما توحى بالسطحية وعدم تعمق الأشياء .

في هذه الكلمات وما يشبهها نجمل ضرورة الأدب الجاهلي على نحو ما نجدها في كتابات الباحثين : وهي صورة هزيلة شاحبة ؛ فالشعر الجاهلي شعر حسي غليظ يعني بوصف المحسوسات التي يراها الشعراء أمامهم في الصحراء المفتوحة . وليس فيه — لذلك — أثر من آثار الفكر والعقل . أما إذا وجدنا شيئا نسميه بالحكمة فهو لا يعدو أن يكون تعبيراً عن خبرة الأيام المباشرة التي لا تحتاج إلى ثقافة . وسوف تكون كل دراسة تجري على هذا المنوال ضرباً من التكرار غير المفيد ، وسوف تكون غير مستقيمة أيضاً ، لأن حياة العصر القديم أعمق مما يجري على أقلامنا حتى الآن ؛ وقد شهد هذا العصر صراعا روحيا قويا لم يقدر تقديسراً ملائماً . وإن نشأة الإسلام العظيم في نهاية هذا العصر لا يمكن أن نهون من دلالتها ومغزاها . إنها تعني — بكل اختصار — أننا أمام عصر يضطرم فيه القلق ويبلغ

ذروته . إننا أمام مجتمع تشغله أسئلة أساسية شاقة عن مبدأ الإنسان ومنتهاه ومصيره وشقائه وعلاقته بالكون . ولكننا ننسى — كثيرا — أن ظهور الإسلام في ذاته علامة على وجود مستوى من القلق في نواحي الحياة عامة ، ونظل عاكفين على فكرة الجاهلية الحمقاء . وكيف يمكن أن تفهم مكانة القرآن الكريم بطريقة منطقية مقنعة إذا دأبنا على أن نجعل الشعر الجاهلي — دون تمييز — سطوحيا قريبا واقعيا خالياً من أثر القلق والصراع والنضج الأدبي .

إنَّ أماننا مهمة ثقيلة صعبة هي أن نعيد النظر في مستوى التطلع في العصر الجاهلي . قد تكون هذه المهمة جماعية تحتاج إلى جهود متنوعة في حقول متداخلة . ولكن علينا أن نبدأ فنبدد بدور الشك . لنحاول — معا — إثبات خطأ النظرية المتداولة التي تزعم أن الشعر الجاهلي كان ساذجا بدويا لا غور له ثم انتقل حينما اختلط العرب بغيرهم من الأعاجم إلى طور أرقى . لنقل إن الشعر الجاهلي ينافس أي شعر آخر إذا أحسنا قراءته ، ولو أحسنا قراءته لبدا أماننا وافر الحظ من العمق والثراء .

قال زهير :

أُمن أم أوفى دِمنةٌ لم تكلم بحومانة الدراج فالمُتثلّم .
ودارٌ لها بالرقمتين كأنهما مراجيع وشم في نواشر معصم^(١)
بها العين والآرام يمشين خلفةً وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم^(٢)
وقفتُ بها من بعد عشرين حجةً فلأياً عرفتُ الدار بعد تَوَهّم^(٣)
أثافي سَفْعاً في مُعرّس مِرْجل ونؤياً كجذم الحوض لم يتلّم^(٤)
فلما عرفتُ الدار قلتُ لربّهما ألا انعم صباحاً أيها الربع واسلم .
تبصر خليلي هل ترى من ظعائن تحملن بالعلياء من فوق جرثم .
جعلن القنان عن يمين وحرزته وكم بالقنان من محلٍ ومُحرم^(٥)
علون بأنماط عِتاقٍ وكلّة ورادٍ حواشيها مشاكهة الدم^(٦)

- (١) المراجع جمع المرجوع أراد الوشي المجدد والمردد . نواشر المعصم : عروقه .
(٢) العين : الواسعات العيون . الآرام : الظباء البيضاء . الأطلاء : أولاد الظبية والبقرة الوحشية .
(٣) اللأى : الجهد والمشقة .
(٤) الأثافي : حجارة توضع القدر عليها ، السفح : السود ، النؤى : مجرى ينصب فيه الماء عند المطر . الجذم : الأصل .
(٥) الحزن : الأرض الغليظة ، المحل والمحرم : من له حرمة ومن لا حرمة له .
(٦) الكلة : السّر الرقيق .

وَوَرَكْنَ فِي السُّوبَانِ يعلون مَتْنَهُ
بَكْرَن بَكُورًا واستحرن بِسُحْرَةٍ
وفيهن ملهى للطيف ومنظرٌ
كأن فُتَات العِيْنِ فِي كل منزل
فلما وردن الماء زُرْقًا جِمامُهُ
ظهرن من السُّوبَانِ ثم جَزَعْنَهُ

عليهن دَلُّ النِّسَاعِمِ المتنعم
فهن ووادي الرَّسِّ كَالْيَدِ للْقَمِ
أَنِيقُ لعين النساظر المتوسم .
نزلن به حَبُّ الفَنَّا لم يُحْطَمِ (١) .
وضعن عِصِيَّ الحَاضِرِ المُتَخَيِّمِ .
على كل قَيْتِي قَشِيبٍ وَمُقَامِ (٢)

ويقول لبيد :

عفت الديار مَحَلُّهَا فَمُقَامُهَا
فمدافع الرِّيَانِ عُرِّيَ رَسْمُهَا
دِمَنٌ تَجْرَمُ بعد عهد أنيسها
رُزِقَتْ مَرَابِيعُ النجوم وصَابِهَا
من كل سَارِيَةٍ وَغَدَادٍ مُدَجِنِ
فعلا فروعُ الأَيْهَقَانِ وَأَطْفَلَتْ
والعين ساكنةٌ على أَطْلَافِهَا

بمئى تَأْبَدُ غَوْلُهَا فَرَجَامُهَا
خَلَقًا كَمَا ضَمِنَ الوُحْيُ سِلَامُهَا (٣)
حِجَجٌ خَلَوْنَ حَلَالُهَا وَحَرَامُهَا (٤)
وَدَقُّ الرِّوَاعِدِ جُودُهَا فَرَاهَامُهَا (٥)
وعَشِيَّةٌ مُتَجَاوِبِ إِرْزَامُهَا (٦)
بِالْجِلْهَتَيْنِ ظِبَاؤُهَا وَنَعَامُهَا (٧)
عُودًا تَأْجَلُ بِالْقَضَاءِ بِهَامُهَا (٨)

(١) الفنا : عنب الثعلب .

(٢) جزعته : قطعته ، قشيب ومقام : جديد موسع .

(٣) المدافع : أماكن يندفع عنها الماء . الريان : جبل . الوحي : الكتابة . السيلام : الحجارة .

(٤) تجرمت السنة : تمت وكتلت . الحجاج : السنون .

(٥) مرابيع النجوم : الأنواء الربيعية . الصوب : الإصابة . الودق : المطر . الجود : المطر البالغ ،
الرهام : المطر اللين السهل .

(٦) السارية : السحابة الممطرة ليلا . المدجن : الكثيف المتراكم . الإرزام : التصويت .

(٧) الأيهقان : ضرب من النبات . أطفلت : صارت ذوات أطفال .

(٨) العوذ : الحديثات التناج . الإجل : القطيع من بقر الوحش . البهام : أولاد بقر الوحش .

وجلا السيول عن الطلول كأنها زُبُرٌ تُجَدُّ مُتُونَهَا أَقْلَامُهَا (١)
أَوْ رَجْعُ وَاشْمَةٍ أُسِفَ نَشُورُهَا كِفَفًا تَعَرَّضَ فَوْقَهُنَّ وَشَامُهَا (٢)

ربما يكون هذان المثلان كافيين في التعرف — من ناحية جزئية — على هذا الفن المثير . وقد ترى أول الأمر أن ما قاله زهير يشبه إلى حد غير قليل ما قاله لبيد . ومن الممكن أن نحصر المعاني المتشابهة بين الشعراء . والحق أن هذا الفن جزء أساسي متفق عليه يتبعه الشعراء جيلاً بعد جيل . وهذه ظاهرة تحتاج إلى تفسير ، ذلك أنها ليست ظاهرة فردية ، بل هي على العكس ظاهرة جماعية يجب أن تعطى كل ما للظواهر الاجتماعية من أهمية .

ليس هذا الفن — إذن — ضرباً من الشعور الفردي الذي يعول في شرحه على بعض الظروف الخاصة بشاعر من الشعراء . وإنما نحن بإزاء ضرب من الطقوس أو الشعائر التي يؤديها المجتمع أو تصدر عن عقل جماعي ، إن صح هذا التعبير ، لا عن عقل فردي أو حالة ذاتية . والحق أن الشعر الجاهلي — كله — يوشك أن يكون على هذا النحو ، بمعنى أن مراميه فوق ذوات الشعراء . وهناك إذن قدر من المشاعر والأفكار التي يسهم في بنائها كل شاعر كبير . والذي يلفت النظر هو أن فن الأطلال كغيره من فنون الشعر العربي في العصر الجاهلي ينبع من إلزام اجتماعي ؛ فالشاعر من حيث هو فنان يوشك أن يكون ملتزماً ، ويأتيه هذا الالتزام من ارتباط غامض بحاجات المجتمع العليا ، وكل نابغة في العصر القديم يشعر أن المجتمع يوجه أفكاره إلى حيث يريد . ولذلك يجب ألا يغيب عن الذهن أن الأطلال — والشعر الجاهلي كله — يثير التأمل في معنى الانتماء وسلطان اللاشعور الجمعي ؛ فالشاعر الجاهلي لا يتصور الفن عملاً فردياً بل يتصوره

(١) جلا : كشف . الزبور : الكتاب . الإجداد بمعنى التجديد . المتون : السطور .

(٢) الرجع : التجديد ، الإسفاف : الذر . النشور : الكفة : كل شيء مستدير . تعرض : ظهر . الوشام : جمع وشم .

نوعاً من النبوغ في تمثل أحلام المجتمع ومخاوفه وآماله . وفي الأطلال والناقة والفرس والمطر والرحلة يحاول كل مفكر أن يصنع جزءاً من تمثال مقدس يقره ويباركه ضمير المجتمع . والشعر الجاهلي يبدو - من هذه الجهة - غريباً عند بعض القراء لأن أول ما يتبادر عن الفن هو ذلك الشعور الفردي الذي يميز الفنان من سائر الناس . وهذه نظرية غير سليمة من حيث المبدأ . وليس هاهنا موضع مناقشتها . وحسبنا أن نؤكد أن الشعر الجاهلي ينبغي ألا ينظر إليه بهذا المنظار ، يجب أن يفهم في إطار التعامل مع ما يشبه لا شعور المجتمع . وحيث تنبثق أمامنا أسئلة نتجاهلها في غالب الأمر . إننا نقول إن الشعراء يشبه بعضهم بعضاً ، يأخذ بعضهم تصورات بعضهم الآخر ، ونمضي فنقول إننا نفقد الجدة في الشعر الجاهلي ، وقد نستشهد بقول الشاعر القديم .

ما أراننا نقول إلا معاراً أو معاداً من لفظنا مكروراً

وكلمة التكرار تبعث إلى الذهن الملالة . ونتيجة لهذا كله أصبح الشعر الجاهلي محتاجاً إلى دراسات كثيرة لأن فكرة التشابه أو التكرار التي تناقلناها تقتل الهمة وتثبط العزيمة . فإذا تذكرنا مدلول اللاشعور الجمعي بدا أمامنا التكرار محتاجاً إلى تفسير . إننا نقول يقلد الشعراء بعضهم بعضاً ، ولكن السؤال هو كيف أصبح هذا التقليد المزعوم مستساغاً . ما الفكرة التي تقع وراء التقليد ، ما الأهمية المشتركة التي تسوغ ما نسميه التكرار . ومن الواضح أن السؤال ما يزال مطروحاً أمامنا ، فالشاعر لا يفصح عن هذه الأهمية المشتركة إفصاحاً مباشراً . ولكننا إذا صبرنا على القراءة وجدنا ما يشبه نداء المجتمع لنفسه أو نداء فرد تقمص روح المجتمع بحذق ومهارة . فالتقليد أو التكرار يجب أن ينظر إليه نظرة تقدير واعتبار على أساس كونه مصالح عامة أو أهدافاً مشتركة . لندع جانباً وضوحها وغموضها ، وقد تكون هذه الأهداف قوية وغامضة معاً . قد تكون هناك أهداف لا يستطيع المجتمع أن يواجهها مواجهة مباشرة . ولكن هذه مسألة أخرى . والذي نحرص عليه هو أن الشعر الجاهلي إذا بدأنا ندرسه من وجهة

أهم فن فيه وهو الأطلال بدا أشبه بخلق موثيق يبدو أن المجتمع أخذ يتعارف عليها لأنها تخدم مشاعر وأفكاراً فوق الفرد وفوق نزواته الخاصة .

كل شاعر في العصر الجاهلي لا يبدأ الحديث ، ولا يخاطب المجتمع الذي ينتمي إليه إلا عن طريق بعث الماضي . فالماضي يأخذ صفة الإلحاح المستمر على عقل الشاعر . كل شاعر يذكر الدمن والأطلال والرسوم وهي بقايا الماضي ، والعلامات الأولى في الطريق . لا بدء إلا من الماضي ، ولا خطاب في مشغلة من المشاغل إلا إذا قام أولاً على وظيفة التذكر ، ويصبح التذكر فريضة مهمة لا يستطيع أن يفرط فيها إنسان . لا شعر لمن لا ذاكرة له ، ولا يستسيغ المجتمع معنى الشعر والمعرفة إلا مقروناً بالتذكر . والتذكر — بهذه الوسيلة — يصبح شعيرة من الشعائر .

ولكن المسألة أكثر عسراً مما تبدو حتى الآن : إن محتويات هذه الذاكرة تحتاج إلى البحث ؛ فالذاكرة هنا حية نشيطة يبعث على نشاطها ما نسميه الدمن والآثار . وكل شيء عند الشاعر الجاهلي ينبض بروعة التذكر وقلسية الذاكرة . لدينا باستمرار أماكن من مثل الدراج والمثلث والرقمتين وسقط اللوى والدخول وحومل والغول والرجام وأماكن أخرى كثيرة . وكأن الشاعر مشغول بأن يستوعب في ذاكرته الجزيرة . إن الديار تذكر — بكثرة — في الشعر الجاهلي ، ومعنى ذلك أن الشاعر يريد أن يحتضن كل محل ومقام ، وأن يتذكر كل علاقة . إن المكان الواحد هو علاقة واحدة أو هو تجارب محدودة أو هو فردية ضيقة . أما الشاعر الجاهلي فيستوعب أماكن كثيرة يضمها — جميعاً — في نسق واحد . هذا النسق لا يمكن أن يكون فردياً ؛ فالجزيرة كلها تستوعب وتنض . إننا نتقلنا إلى هذا الاستنتاج بدءاً من الوقوف عند فكرة الظاهرة المشتركة المتصلة بلا شعور المجتمع . والذي يقرأ الشعر الجاهلي يجد الشاعر — باستمرار — كالذي يشعل النار أو النشاط في كل مكان ، ويصبح المكان جذوة من اللهب . لا شيء يصبح جنسياً أو مهملاً أو مكبوتاً مضيقاً ؛ لقد بدا الشاعر معلماً يلقي المجتمع

بطريقته الغامضة أهم درس وأعمقه ؛ فالجزيرة متناثرة في رأي العين ، ولكنها
مجتمعة مؤلفة في ذهن الشاعر . والعقل الخالق هو الذي يستطيع أن يحول هذه
(المواد) المبعثرة المفككة إلى نظام واحد ونسيج ذي قوام .

هذا الماضي يبدو لنا أول وهلة أنه انتهى وأصبح جزءا لا يعود . ولكن
هذا غير حقيقي ؛ فالشاعر حينما ينهض لكي يتذكر الأطلال يجد الماضي حياً لا
يزول . ذاكرة المجتمع — كما يراها الشاعر — قوية حساسة ، وبعبارة
أخرى إن الشاعر موكل من قبل المجتمع في الاحتفال المستمر ببعث الماضي .
وكأنما المجتمع الجاهلي كله يقوم بشعائر واحدة ، وكأنما يشارك أفرادها جميعا
في صلاة واحدة ، كأنما يرتلون على الدوام أغنية الماضي ؛ فالماضي في ذهن
المجتمع حي لا يموت . ومن أكثر الأشياء بعثا للتأمل حرص جماعة معينة هي
الجماعة العربية قبل الإسلام على التذكر ، واعتبار هذا التذكر نقطة بدء كل
تأمل ومبتداً كل رغبة من الرغبات .

الماضي — في هذه الحالة — ليس جزءا من الزمان يأسى المرء على فقدانه ،
أو يفلت من قبضته ؛ فلا يبقى أمامه إلا حدة الوعي وأساؤه وتوتره : هذه
النظرة ربما لا تكون صادقة تماماً في ضوء التفاصيل الكثيرة التي نراها أمامنا
في هذا الفن ؛ ذلك أن هاهنا صوراً متكررة من حقها أن تتكامل في أذهاننا
لأنها منسجمة الدلالة يغذي بعضها بعضاً . ولنضرب الأمثال : لدينا صورة
« مراجيع وشم في نواشر معصم » ، ومعناها واضح ؛ فالوشم صورة مجددة
وليس صورة بالية . وكلما عرض لها البلي أتيح لها أن تنبعث وأن تتجدد . وهذا
الوشم ليس أمراً موقوفاً على شاعر دون شاعر ؛ فهو جزء من الميراث الذي
وجدنا الشعراء يحتفلون به غاية الاحتفال . ألم تر إلى لبيد يقول :

أو رجع واشمة أسف ثورها — كففاً تعرض فوقهن وشامها .

فهنا أيضاً شبه الأطلال — كما يقال — بعد دروسها بتجديد الوشم ، وغادت
الأطلال كما عاد الوشم . وإلى جانب هذه الصورة الشائعة صور أخرى لا تقل

أهمية عنها يتداولها الشعراء أيضا . من هذه الصور ما نجده في قول زهير :
بها العين والآرام يمشين خلفه وأطلاؤها ينهضن من كل معجم
ويقول امرؤ القيس شيخ الشعراء :
تري بعر الآرام في عرصاتها وقيعانها كأنه حب فلفل

وهذا البيت يشبه بيت زهير الذي يراه النقاد رائعا ، لكن هناك قدرا من التفاوت بينهما . كلاهما يقول إن الديار لم تعد وحيدة موحشة . ولكن بيت امرؤ القيس يستوقفنا على الخصوص عند فكرة الحب ، وهي تعبر عن رغبة لا شعورية - غالبا - في إنبات حياة جديدة ، ويحاول امرؤ القيس - بعبارة أخرى - أن يتصور الحياة طبقات يختلف بعضها عن بعض . فذكر الحب - إذن - يمكن أن يدل بإيماءة غير بعيدة تماما على هذه الرتب : فالحياة متداخلة الرتب ينفذ بعض طبقاتها في بعض ، ويؤدي كل نمط منها إلى ما عداه ، ومن ثم تكون الآرام طبقة من الحياة تؤدي إلى طبقة أخرى تغيب في أثنائها . وإذا وقفنا أكثر من ذلك عند بيت زهير وجدناه يعبا على الخصوص بأن يقول إن الظباء يخلف بعضها بعضا . إذا مضى قطيع منها جاء قطيع آخر ، أما أولادها فتنهض من مرابضها لترضعها أمهاتها . ولذلك كانت فكرة الأمومة قلب هذا البيت . والأمومة هي رديف ذلك الإنبات الذي يتخيله امرؤ القيس ، أو هي صنو فكرة الربيع - ربيع الحياة - فانظر إلى هذا « الربيع » الذي « ينهض » على حد تعبير زهير في ذلك الطلل المجيد . وليس النهوض إلا أمارة البعث الربيعي الذي نزعناه . ومع ذلك فالبعث صورة من النظام الذي تتوالى فيه الظباء كما يتوالى الليل والنهار ، ومن ثم تبدو الأبقار والظباء وأولادها في بيت زهير أدوات لتحقيق مبدأ عظيم .

وهناك انتقال آخر في معلقة طرفة حول هذا المعنى ، وإن كان أكثر خفاء ؛ فهو بعد أن يتحدث عن الأطلال ، ويشبهها بالوشم في اليد أيضا

ينتقل إلى الحبيبة التي تشبه الظبية . ولنتظر إلى بعض الأبيات :

لحولة أطلالٍ يبرقة تهمد

تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

.....

.....

.....

.....

وفي الحيّ أحوى ينفُض المردّ شادن

مُظاهرٍ سِمْطِي لؤلؤ وزبرجد

يقولون في شرح هذا البيت « وفي الحي حبيب يشبه ظيباً أحوى في كحل العينين وسمرة الشفتين ». إن ظاهر الأبيات يوحي أن طرفة ينتقل من موضوع الأطلال إلى موضوع الحبيبة الجميلة . ولكن لكل ظاهر باطنا ؛ ذلك أن شعراء الجاهلية - كما قلنا - يحرصون على « إحياء » الطلل ، فالظبية في كلام طرفة عالم يتداخل فيه الطلل والحيوان الجميل والإنسان المحبوب . وما ينبغي أن نخدعنا ما نسميه الانتقال ، ولعل فيما زعمناه الآن حين تحدثنا عن بيت زهير بعض الضوء على هذه الصلة الضمنية التي سنشير إليها بعد حين نفرغ لمعلقة طرفة .

وإلى جانب الوشم المجدد ، والحَب ، والآرام هناك أيضا فكرة الكتابة المجددة . وقد مر بنا ما يقول لبيد في البيت الثاني :

فمدافع الريسان عري رسمها خلقاً كما ضمن الوحيّ سلامها

فهذه الآثار - فيما يقول الشراح - باقية كالكتابة في الحجر لا تزول . وهناك صورة أخرى هي صورة الرياح والسيول التي تجلو عن الطلول التراب . ومنذ القدم قال امرؤ القيس :

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمال

ويعلق الزوزني على البيت فيقول :

لم تذهب آثار الديار لأنه إذا غطتها إحدى الريحين بالتراب كشفت
الأخرى التراب عنها . وهناك احتمالات أخرى في هذا المقام ، ولكن يعيننا أن
ننبه إلى فطنة النقاد القدامى لمرامي الشاعر القديم بوجه من الوجوه . وهذه
الريح تشبه السيول التي ذكرها لبيد حيث يقول :

وجلا السيول عن الطلول كأنها زبر تجرد متونها أقلامها

أي أن السيول كشفت عن أطلال الديار فأظهرتها بعد ستر التراب إياها .
ولنلاحظ أولا قبل الخوض في دلالة هذه الصور أن الديار باقية وأن
الأطلال أو الرسوم أو الدمن تكاد تنافس في قداستها صورة الديار الأولى .
وهذه القداسة يعبر عنها الشاعر من خلال الرموز التالية :

(١) الوشم المجدد (٢) الكتابة الباقية على الحجر (٣) الظباء والأطلاء
التي انتشرت في الطلل (٤) السيول والريح : تلك القوى غير الإنسانية التي
تتعاون جميعا من أجل الكشف عن الأطلال . هذه الصور متقاربة الدلالة
كما قلنا - يكمل بعضها بعضا ، وتنتمي إلى نظام واحد . كلها تتعاون
على أن تبعث الديار ، وعلى أن تصبح حية لا تموت . هذه الفكرة اليسيرة
شديدة الأهمية لأنها تعدل مفهوم البكاء الذي نتذكره حينما نقول مع امرئ
القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

هذه الصور أصبح الماضي في ظلها حاضرا لا ينقطع ، ولا شيء يقني
تماما ، فالحياة يصنع ماضيها حاضرها ، وهي آمنة أو تكاد تكون آمنة . تتغير
صورها حقا ، ولكن مبدأها لا يزال باقيا ، وجذوتها ما تزال مشتعلة .
هذه الفكرة - كما قلت - تغير مفهوم البكاء . فالبكاء - هنا - ليس حزنا

سلبيا عاجزا ، وليس هزيمة أمام الموت ، فالحياة يمكن أن تظل منتصرة .
ووظيفة عقل الشاعر في هذه الحال وظيفة إيجابية ؛ فهي دعوة غامضة إلى
تغيير النظر إلى الماضي ، أو دعوة إلى مبدأ استمرار الحياة من حيث هي
نشاط وفاعلية . هناك قوة خفية للحياة تخدمها ، الريح والسيول في خدمة
الأطلال لكي لا تزول . كذلك الإنسان نفسه هو أداة الحياة الكبرى ، يحقق
لها أكبر الانتصارات . الأطلال « أشبهت » الوشم والكتابة . والكتابة هي
ذاكرة الإنسان وماضيه . فالكتابة مجددة لا تزول وكذلك الماضي لا يزول .
الماضي زمن ذو طابع متناقض : يقف الإنسان أمامه عاجزاً ، وبعبارة أخرى
يبدو معاكساً لشعوره بحياته من حيث هو فرد ، ولكنه من جهة أخرى ذو
طابع خلاق . ومن الممكن أن يتصور ما فيه من طاقة الحياة . وقد حرص
الشاعر على إبراز هذه الطاقة في أشكال متنوعة ، ومن ثم بدا الفناء السطحي
أو الفردي جانبا جوهريا من عملية تطور إبداعي ، ولا شيء أدل على هذا
الإبداع من فكرة الكتابة والوشم ؛ فكلاهما تعبير عن حفظ الحياة وإحالة
أحداثها المتغيرة - على الدوام - إلى رموز باقية . وما يبدو - إذن - في
الصور التي أشرنا إليها من شبه التجريد - ضروري من أجل السيطرة على
تيار الإحساس المتصل ، وهو أدل الأشياء على أن العقل يستطيع أن يتصور
فكرة الحياة كرمز يزول فيها الفردي الفاني من أجل الكلي أو المثالي : ذلك
الذي تسمى إليه فكرتنا بالوشم والكتابة .

أضف إلى ذلك أن الشاعر تخير من العناصر الباقية التوى والأثافي : كل
شيء يقبل الزوال إلا حجارة القدر وموضع حفير الماء ، وهما معا آثار فعالية
الإنسان . ومن ثم كان هذا المعنى الغريب وهو أن ما نسميه الزمن تستطيع
فعالية الإنسان أن تقف في وجهه ، وتتكامل العناصر - جميعا - على نحو ما
بيننا في الصور السابقة من أجل أن تكشف حرص الشاعر على مواجهة فكرة
الدمار ، وتحدي العبث بحياة الإنسان . فالشاعر يرى أن نقطة الانطلاق
الحقيقية هي إعادة النظر في مفهوم الماضي ، ويرى - كذلك - أنه لا يمكن

أن يرى مفهوم الحياة إلا إذا بدأ من نقطة قديمة : وكلما كانت عريقة في القدم أعان ذلك على فكرة البعث . فالماضي ليس أصم ، وإنما هو زمان مفتوح منطلق بنّاء .

وهناك شواهد كثيرة تدل على وجاهة هذا الفرض . ومن المحتمل إذن أن نقول إن الطلل هو رمز الزمن الذي يتسم — رغم ما يشوبه من قسوة المضي والانفلات — بالإيجابية الواضحة . الطلل ليس قيداً ولا نقصاناً ولا إشكالا مغلقاً في حياة الإنسان . ذلك أن من الممكن أن يعود وأن يبعث من جديد . وهكذا يقول كل شاعر إن لي طللاً أنتمي إليه ، يريد أن يقول إن جذور الحياة عميقة ، ومن ثم يمكن أن تكون الشجرة وفروعها عالية . ولكن الفروق بين الجذر المختفي تحت الأرض والساق والأوراق البادية المتطلعة تخذع العين عن حقيقة الصلة بينهما . ولا بد من عملية « دفن » وتضحية من أجل الازدهار .

هذا الطلل ينبغي أن ينظر إليه على أنه بحث عن عناصر الحياة أو بتعبير أدق قليلاً عن مشكلة النمو ، ومشكلة النمو تعني مشكلة الصلة بين الماضي والحاضر . وسرعان ما يصبح الماضي — الذي يتحدث عنه الشاعر — حاضراً متوثباً ، فالماضي يأخذ شكل وثبة . والطلل أقرب إلى فكرة الوثبات المستمرة من الماضي إلى الحاضر — وفكرة « ما حدث » أو « ما كان » أبعد الأشياء عن الانعزال والحواء وبعد المسافة . وليس أدل على ذلك من معاودة تذكّر العناصر السابقة ، وكل شاعر — على التقريب — يقول مع زهير :

فلما عرفت الدار قلت لربعها ألا انعم صباحاً أيها الربع واسلم

كل شاعر حريص على معرفة « الربع » ، وكل شاعر حريص على أن يقدم الإنسان نفسه فداء لعملية المعرفة . وكأنما يبحث تحت أقدام الربع ، وكأنما تفتي حياته — كفرذ — في حياة الربع ، وهذا ما قلنا عنه إن الفرد يهب نفسه لكل الذي يريد أن يستوعبه ، لهذا العود الأبدي ، لهذه الجذوة المقدسة المشتعلة أبداً . وبعبارات أخرى يسيرة يعتقد الشاعر أن الموت لم يأخذ طبعه إلى

الربع ؛ فهو ما زال حيا . والحياة — إذن — من الممكن أن تنبثق — دائما —
إذا غني بها الإنسان ، وأولاهها مشاعره ، وأخلص لها الصلاة ، وكان قلبه
مملوءاً بحبها والتفاني في سبيلها . إذا كان الموت أقرب ظهوراً للحياة أعمق منه
جذوراً . ولكن ملاحظة الحياة تحتاج إلى بصيرة أعلى وأكثر نفاذاً ؛ فسكنى
الأبقار والظباء وأولادها في هذه الأطلال أقرب إلى فكرة الدمار والعدوان .
ولكننا إذا دققنا قليلاً وجدنا في هذا النحو من التشاؤم والانهزام — أفقاً ضيقاً
محصوراً في مبدأ الأثرة والعجز عن الاستيعاب . فالحياة مبدأ أعلى من أن
يملكه ويدعي القربى لديه إنسان دون إنسان أو كائن دون كائن . إن الأفراد
— من أي نوع يسقطون — ولكن النوع خلاق معطاء ولود .

وإذا كانت جاذبية الموت قوية — كما يقال — فإن الشاعر كان حريصاً
— كما رأينا — على أن يذكر أسماء الأماكن التي تضم الأطلال ، أو تتقل
إليها الهوادج . هذه الأماكن فيما يقول جمهور الباحثين ترتبط في أذهان
الشعراء بتجارب شخصية . ولندع فكرة التجارب الشخصية التي تشبه المطية
الذلول . ولنقل إن الشاعر يبدو كأنه يعود الأماكن من الشر . ذكر الأماكن
ضرب من الرقي ، وإلحاح الشاعر عليها يمكن أن يفهم على أنه نوع من
توقي فكرة الشر . إن الإنسان يلجأ إلى فكرة العدد حين يشتد حرصه . وكذلك
يفعل الشاعر . يقول الشاعر : يعني كل مكان ، ولا يعني مكان بعينه أو
فرد بعينه . تعني فكرة الأرض أكثر مما يعني واد دون واد أو ماء دون ماء .
فالشاعر يشب من مكان إلى مكان لأنه يواجه — في إصرار — الشعور بالعزلة ،
فضلاً عن أن المكان يعتبر — عنده — بؤرة انصهار الزمان . ولا يمكن أن
نغض النظر عن مثل هذه العلاقة الافتراضية بين المكان من ناحية وفكرة
المضي من ناحية أخرى . فالمكان كفيلاً بأن ينتقم — للشاعر — من هذه الفكرة .
وبعبارة أخرى يصبح المكان مرادفاً للجهد الإنساني المقيم الذي يعتبر الزمان
بالنسبة له عرضاً من الأعراض .

وربما يكون مصطلح بكاء الأطلال — من أجل هذا — محتاجاً إلى شيء

من التحديد . ويمكن أن نلتمس هذا التحديد بطريقة سلبية حين نذكر الشعور الذي عبر عنه أبو العلاء بعد قرون حين قال :

أمس الذي مر على قربسه يعجز أهل الأرض عن رده

ففي مثل هذا النظر يكون الأمس وهو التغيير فكرة تتحدى الإنسان ، فلا يستطيع أن يقهرها أو يعلو عليها . وبعبارة أخرى يبدو الأمس — أو الزمان — غير مبال بالإنسان ، ومن ثم يشكو أبو العلاء هذا التعاكس بين الزمان والإنسان . ولكن الشاعر الجاهلي يرى في الزمان مادة التغيير ، ويرى أن الطلل — ذاك الأمس — هو مبدأ النمو . ولذلك لا نرى ما يشبه الشعور بالهزيمة والتضاد ، بل يبدي الشاعر نحو الزمان صداقة غريبة الوقع على عقول الذين يتحدثون عن الشعور بالقدر قبل الإسلام . وهكذا يمكن أن نقارن بين مفهوم أبي العلاء ومفهوم الشاعر الجاهلي لنرى نصرة الإنسان حين يتاح له أن يربط بين التغيير ومبادئ النظام الوجودي . ولذلك أرى أن البكاء الذي يتحدث عنه الشاعر الجاهلي مختلف عن الشعور العلائي . وربما يكون من دلائل الاختلاف استعمال فكرة التبصر عند كثير من الشعراء . وقد مضى قول زهير :

تبصر خليلي هل ترى من طعائن تحملن بالعلاء من فوق جرثم

ولهذا التبصر مدلول ذو شأن . ونحن لا ننكر أنه يختلط بعاطفة تشبه الحزن أو الإشفاق . ولكنه ليس حزناً ضريراً ، بل هو أقرب إلى النور والفتح والإشراق . وللحزن إشراقات غير قليلة ينبغي ألا تكون موضع إنكار . والتبصر — الذي يتحدث عنه الشاعر — يعقم فكرة البكاء أو ينقح مدلوله ويوجهه إلى حيث يريد . أو لنقل إن الكلمتين تعطى إحداهما للأخرى . كذلك نلاحظ أن التبصر هو في هذا المقام إعمال القلب ، ولكن القلب لا ينشط (إذا استعملنا هذا اللفظ للتعبير عن التعقل والتفهم) بمعزل عن عاطفة مهمومة أقرب إلى الشعور بمسئولية الموقف الذي يعالجه . إن زهيراً

يحس بالحاجة إلى التبصر لأنه في مقام تأويل فكرة الطلل . وهل هناك فروق حادة بين الطعائن والطلل . تعود الشراح أن يقولوا في هذا الموضوع إن الشاعر يزعم أن الوجد برّح به ، وأن الصبابة ألحت عليه حتى ظن المحال لفرط حبه ؛ إذ لا يستطيع أن يراهن بعد مضي عشرين سنة . وهكذا يفرقون بين فكرة الطلل وفكرة الطعائن ، وهي تفرقة تبدو — أول وهلة — طبيعية ومعقولة . ولكن من الممكن أن ينظر إلى الموضوع من زاوية أخرى بحيث نقول إن الطعائن جزء من تأويل فكرة الطلل ؛ وما يراه الشاعر طللاً يصبح بعد قليل طعائن تمشي وتتحرك وتلم بمواضع معينة . ولعل هذا من قبيل الفرض السابق الذي اعتمدنا عليه . لقد افترضنا أن فكرة الإحياء من الأفكار المناسبة ، فالطعائن في هذه الحال مظهر الحياة الجديدة . الطعائن تسير ، وكأنها ولدت من الطلل نفسه ؛ فالطلل أشبه الأشياء بفكرة الأم الولود التي ينبثق عنها أبناء كثيرون ؛ فالأبقار والظباء والطعائن أسرة واحدة . ولكن لا أحد يدري — تماماً — هل يعرف هؤلاء الأبناء بعضهم بعضاً ؟

إن من الممكن الذهاب إلى هذه الفكرة ، وبعبارة أخرى تصبح مسألة الطعائن مظهر النمو المثير الذي أصاب الطلل — ولكن رؤية هذا الانتماء تحتاج إلى بصيرة كما يقول الشاعر . ولم يكن زهير وحده هو الذي يستعمل هذه الكلمة ، وإنما ذهب هذا المذهب شعراء آخرون ؛ ويمكن أن نقول إن علاقة الانتماء من أخفى العلاقات وأكثرها تعقيداً ، والذي يبدو هو أن الطعائن بالنسبة للطلل مثل الذرية بالنسبة للأم . ومن أجل ذلك يصبح الطلل — كما قلنا — كالأم الولود التي لا يحف خصبها . وهذا الخصب ذو صور متعددة متحركة وساكنة ، كالحروف والنقوش والظباء والنساء . ويبدو الطلل كأنه منبت ثقافة ؛ منبت الوعي وإدراك الماضي في مضيه واستمراره معاً ، منبت الحاجة إلى تثبيت مركز الإنسان وسط الوجود عن طريق الكتابة . منبت إدراك قوة الخلق التي يمكن أن يتمتع بها الطلل : الطلل هو النبع الثر الذي ولّد الطعائن . والطعائن نساء لا يراهن المرء ، شخوصهن مخبأة خلف الأنماط والأستار . ولكن الشاعر

يبحث عنهن وقد سرين في أنحاء الجزيرة ينشرن ما يشبه الود والسلام .
ومن ثم تكاد تلك الطعائن تنافس فكرة الأطلال ذاتها . وغالباً ما تسير الطعائن
محفوفة بما يشبه الجلال . ولكنها محفوفة أيضاً بما يشبه الغموض .

بكرن بكوراً واستحرن بسحرة

فهن ووادي الرس كاليد للفم ،

وفيهن ملهى للطف ومنظر

أنيق لعين الناظر المتوسم

لنلاحظ أنهن بدأن السير سحراً ، وأن الانسان لا يسعه إلا أن يتوسم
الرؤية . والتوسم — والعبارات الدالة عليه — كثيرة في الشعر الجاهلي . ولنتذكر
— كذلك — التبصر وقول الشاعر هل ترى واستعمال صفة اللطيف . كل
هذه العبارات تساق في مجال فكري متقارب ، وتساعد على خلق حالة من
التنبه والإثارة اللازمة لإدراك شيء غريب يعلق بهؤلاء النساء . يقول الشاعر
وهن قاصدات لوادي الرس لا يخطئنه . ولكن من الفهم الثري الساذج أن
نقول وهن يشبهن اليد القاصدة للفم لا تخطئه . ومن الممكن أن نلاحظ أن
النساء يغبن في وادي الرس ، ومن ثم تكتمل عناصر الغموض الذي نشير
إليه . ولا أحد يستطيع أن يراهن ؛ فليس أمامه إلا أن يتأمل لعله يرى أثارة
يسيرة تشبه ما نرى في عالم الناس ، ولكنها ما تلبث أن تغيب عن العين .
ولكن القلب مقتنع بوجودهن ، لا يخالطه في ذلك شك . وقد تظهر الطعائن
في شكل آرام وظباء ، وقد تظهر في شكل يشبه اليد ؛ فهي — على كل حال —
طاقة غريبة أو لنقل هي روح غريبة ولكنها أليفة . هذه هي الروح التي لا
تسكن ولا تحتويها الطلل وإن كانت عنه صدرت . هذه هي الروح التي تمثل
أعلى ما يمكن أن يصدر عن فكرة البعث .

وفي وسعنا أن نمضي فتؤيد هذا الفهم ، وأن نذكر مزيداً من الصور
أو الاستعارات بمعناها العام . وقد ذكرنا — من قبل — أن الشعراء كادوا

يتفقون على الربط بين الهوادج على الناقة، وقد سارت في الطريق، وفكرة السفن
تمضي في الماء . يقول طرفة :

كأن حدوج المسالكية غُدْوَةٌ

خلايا سَقِينٍ بالنواصفِ من دَدٍ (١)

عَدَوَلِيَّةٌ أو من سَقِينِ ابنِ يامن

يجُورُ بها الملاح طَوْرًا ويهتدي (٢)

ويقول مرقش الأكبر :

لِمْنِ الظعنِ بالضحى طافيات

شِبْهَها الدَّوْمُ أو خلايا سفين (٣)

ويقول المثقب العبدى :

ومن كذاك حين قطعن فلجاً كأن حُمُولَهُنَّ على سَفِينٍ (٤)

وعلى هذا النحو مضى الشعراء يتعارفون على فكرة السفن كما يتعارفون
على فكرة النخل . يقول المسيب بن علس :

ولقد أرى ظُعنًا أخيلها تُحدَى كأن زهاءها نخلٌ

ويقول المرقش الأكبر :

بل هل شَجَّتْكَ الظعنُ بِأكيرةٍ كأنهن النخلُ من ملهَمٍ (٥)

(١) الخدج : مركب للتساء . الخلية : السفينة العظيمة . النواصف : الأودية الواسعة . دد : اسم
وادي أو بمعنى اللهو .

(٢) عدولى : قبيلة من البحرين . ابن يامن : رجل من أهلها .

(٣) الدوم : شجر .

(٤) فلج : طريق أو واد . الحمول : الهوادج . السفين : جمع سفن .

(٥) ملهم : أرض باليمامة .

وهناك صور أخرى غير قليلة مشتركة بين الشعراء ، نذكر منها صورة السراب . ولأمر ما كان الشعراء حريصين على أن يجعلوا السراب في صحبة الطعائن . يقول ليبيد :

حُفَزَتْ وَزَايِلَهَا السَّرَابُ كَأَنَّهَا أَجْزَاعُ بَيْشَةٍ أَثْلُهَا وَرِضَامُهَا ^(١)

ونحن لا نرى — كما قلنا — للنساء وجهاً ، وإنما نجد الشاعر يذكر الثياب التي تنشر على الهوادج . وقد يتفنن في وصف نقشها والأهداب المتدلّية منها . وقل أن يُغفل الشاعر ذكر الكِلَل والأهداب . وقد يقول الشاعر في هذا المقام إنها تشبه لون الدم . يقول زهير :

علون بأنماط عتاق وكلّة وراد حواشيها مشاكهة الدم

ومن ثم تنوشها الطير ، وكانت فكرة الحمرة في معرض الكلل من الأفكار المستحبة لدى الشعراء ، وفي وسعنا أن نقرأها في مثل كلام علقمة ابن عبدة حين يصف البسط التي تغشي الهوادج ، وقد وشيت بضروب من الوشي ، ويلفته ما لفت أكثر الشعراء ، فيذكر صورة الطير تلمح الهوادج فتظنها لحماً فتقترب منها وتضربها بجناحيها :

رد الإماء جمال الحي فاحتملسوا فكلها بالتزيديات معكوم ^(٢)
عقلا ورقما تظل الطير تخطفه كأنه من دم الأجواف مدموم ^(٣)

مثل هذه الصور خليقة أن تكون موضع اهتمام القارئ وبخاصة الأثواب

(١) حفزت : دُفِمت . زايِلها : فارقتها . الجزع : منعطف الوادي . الأثل : شجر . الرضام : الحجارة العظيمة .

(٢) رددن الجمال من الرعي للاحتمال . التزيديات : ثياب منسوبة إلى تزيّد بن حيدان . المعكوم : المشدود بثوب .

(٣) العقل والرقم : ضربان من الوشي فيهما حمرة ، فالطير تضربها تحسبها من حمرتها لحماً . مدموم : مطلي .

القشبية التي يذكرها زهير في معلقته ، ويربط بينها وبين فكرة الناعم الطيب العيش . وقد درج الباحثون — كما قلت — على أن الشاعر الجاهلي لا تعنيه غالباً عاطفة شخصية ، فليس بينه وبين الظعائن صلة من حب ونحوه ، ونحسب أن هذه الطريقة في قراءة الشعر لا تصل إلى كثير ، فسواء لدينا أكان الشاعر ذا ود خاص أم لم يكن . إن لدينا أفكاراً خاصة تتردد بوضوح . ومن حق هذا التردد أن يكون له معنى ، ولو كان غامضاً . وبعبارة أخرى إن أسئلة كثيرة تشحذ الذهن في مجال الظعائن على الخصوص بصدد الصور التي آثرها الشاعر . ولنضرب بعض الأمثلة . إذا افترضنا أن الشاعر يقول إن الظعائن تشبه السفن فكيف نفهم هذا الربط . من الواضح الذي لا يحتاج إلى تمهل أن الإبل تسير — وعليها الهوادج — عالية وهابطة تميل يميناً ويساراً — كما يقال — وهذا قد يشبه السفن ، كما قد تشبه حركات أعناق الإبل — في ذاتها — مقدمات السفن وحركاتها . أي أن هناك علاقة بين حركة الإبل والهوادج وحركة السفن فضلاً على أن الهوادج عظيمة في مرآها كالسفن . ولكن يبقى — بعد ذلك — أن نسأل كيف ألح الشاعر على فكرة السفينة والبحر . كيف كانت فكرة السفينة في البحر ذات أهمية خاصة . أليس دوران فكرة في الذهن أو تداعيتها دليلاً على أن لها علاقة بشخصية المتكلم وأهدافه . أليست هذه العلاقة مصدر الانتباه إلى ما نزعته من وجود تشابه في المنظر . إن وجود فكرة السفينة في ذهن العربي القديم لا يفسره — فحسب — ملاحظة الشبه بينها وبين الهوادج . وما دامت السفن قفزت إلى ذهن الشاعر واسترجعها الشعراء جميعاً فلا بد أن يكون لذلك مغزى . ولا بد أن يبحث هذا المغزى بمعزل عن الصلة والتقارب بين عظم الهوادج وعظم السفن . وهذه الناحية مهمة في منهج الدراسة ؛ فالصورة التي تعلق بذهن الشاعر يعنيه أمرها بوجه من الوجوه ، وهي تشير — بطريقة ما — إلى أهدافه أو مخاوفه .

ولا يسع المرء — مهما يتعجل — أن يتجاهل الحلم الغامض الذي يشيع فيما نسميه حركة الظعائن . هذا الحلم يتعلق بالبحر وركوب المخاطر فيه أو

يتعلق بفكرة الرحلة البعيدة التي يحقق المرء من ورائها مغايم أساسية . وهكذا نجد الطعائن تسلم الشاعر إلى التفكير في أشياء لا تقل عنها أهمية . ويجب ألا ننسى أن السفينة ترمز — دون تكلف — إلى تحول خطير في الشخصية . فالتحول ملائم أشد الملاءمة لفكرة الروح العظيم التي أشرنا إليها حين أخذنا نتقصى بعض العبارات في شعر زهير خاصة . وإذا نحن دفعنا عن عقولنا طريقة البلاغة العربية في الفهم أمكننا أن نقول إن الطعائن أقرب إلى قيادة هذه السفن وتوجيهها . فالروح العظيمة لا يمكن تصورهما بمعزل عن رحلة في البحر : هذه الرياضة التي تثقف النفس وتهز بعض أركانها . فالروح العظيمة روح مهاجرة أو مرتحلة . وركوب البحر أهم العلامات وأوضحها على الرغبة الكامنة في النمو .

إن فكرة السفينة إذن لا تقل أهمية عن الطعائن ، وربما يصح لنا أن نقول إن تخيل الطعائن في سفن ضرب من الرؤى الجماعية التي تدل على مخاوف الجماعة وآمالها حين تفكر في الانتقال من طور إلى آخر في الحياة . والحقيقة أن لدينا شواهد أخرى تعزز الزعم بوجود حلم مشترك بين أذهان الشعراء . ونحن لا ندعي أن الشعراء كانوا يرغبون في شيء رغبة واعية معينة ولكننا نزعم فحسب أن فكرة السفن تحمل دلالات متنوعة من بينها هذه الرغبة غير الواعية — إن شئت . وما أكثر رغبات الإنسان التي لا يعيها ، ولكنها مع ذلك موجودة تدفعه وتؤثر في مجرى تفكيره . وإلى جانب السفن ارتبطت الطعائن بفكرة النخيل ، وهذا الارتباط يتيح لفكرة الطعائن أن تضيف شيئا عليها ، وليست العلاقة بين الصورتين في مثل هذه الأحوال من قبيل التجاور السطحي الذي يسمى — في الاصطلاح — باسم التشابه . ومغزى ذلك أن صورة النخيل تتحرك — حركة ضمنية — في صحبة الهوادج . ولم تعد النخيل مقصورة على أماكن قليلة ، بل تفرقت وسارت حيث تسير الطعائن ، وأصبحت مرادفة لفكرة البشرى والنبوءة الطيبة ، وهكذا ينشط عقل الشاعر في عالم غريب عن عالمه الواقعي المحدود — عالم خيالي أشبه بالأمانى أو رايات النصر التي تلتبس — حقاً — بالنخل الذي يتوارد على ذهن الشاعر دون سأم . ولا شك أن النخل يؤثر في

مضمون البحر ، ويتفاعلان معاً لينتجا مزاجاً من المغامرة الحادة المتوترة والحياة الوادعة الهائلة ، وهذا المزاج الذي لا يخلو من التوتر يلقي بعض الضوء على فكرة السراب . وقد تبدو هذه الفكرة غريبة أول الأمر ، ولكنها دائبة في عقل الشاعر أيضاً ؛ وقد يعزى ذلك إلى إرادة الغلبة وتمثل المكاره التي ترتبط بكل حلم ممتع جميل .

هذه رؤى لا تخلو من الضباب ولكنها عزيزة مفضلة . وكل ما بين أيدينا من عناصر يمكننا — دون مشقة كبيرة — من ملاحظة التكامل القائم بينها . ولننظر — مثلاً — إلى الهوادج مغطاة بثياب جديدة حسنة المنظر جيدة النقش . ولكنها « حجب » تحول دون التطلع إلى الطعائن . فالطعائن اكتسبن من هذا الوصف — شيئاً غير قليل ، وأصبحن أقرب إلى الأسرار التي تتجاذب العين أو العقل . فالثياب من حيث هي زينة قد تشغلنا بجمالها أو كرمها ورقتها كما يقول الشراح أحياناً . ولكننا ما نلبث أن نفطن إلى حقيقتها ؛ فهي حجب مانعة من ملامسة السر والاقتراب منه . إن اختفاء الطعائن ذو مغزى ؛ فلا بد من استبقاء الحماسة لهذا السر ، ولا يمكن أن تبقى الحماسة مشتتة إلا إذا غابت الصورة عن العين ؛ ولكن الطعائن بفضل هذه الأنماط والأستار محسوسة وغير محسوسة ، حاضرة وغائبة ، تتجسد في مظهر من الزينة والبهجة ، ولكن حقيقتها متعالية . أرأيت إذن إلى هذا السر المأمول .

وأعجب الأشياء أن الطير تحف بالطعائن وتضربها — فيما يقول الشراح — لأنها تحسبها لحماً ، وهذا النوع من النثر سخييف ركيك ؛ ولا بد لنا أن نتأمل في مادة هذه الثياب ، ومادتها غريبة حقاً لأنها مصنوعة من الدم الذي يجذب إليه الطير . ومن الواضح أن فكرة الطعائن — ذلك الأمل الذي زعمناه — لا تتصور في ذهن الشاعر بمعزل عن القتال . حقاً إن الطعائن لا تبدي — في الصورة الماثلة — مخاوف واضحة . ولكن للصورة أغواراً بعيدة ، ومناوشة الطير لا تخلو من بعض المخاوف والوساوس . ويمكن أن نذهب إلى توضيح ذلك قليلاً بالإشارة إلى بعض آيات القرآن الكريم في سورة يوسف : « يا صاحبي السجن أما أحدكما فيسقي ربه خمراً ، وأما الآخر

فيصلب فتأكل الطير من رأسه ، قضي الأمر الذي فيه تستفتيان » . كانت هذه إجابة يوسف عليه السلام في تأويل حلمي صاحبيه في السجن : « ودخل معه السجن فتيان قال أحدهما إني أراني أعصر خمراً ، وقال الآخر إني أراني أحمل فوق رأسي خبزاً تأكل الطير منه ، نبئنا بتأويله إنا نراك من المحسنين » . فالرغبة التي تمثلها الطعائن تعترضها عقبات ، بل هي رغبة في التعرض للصراع والعدوان والموت . ولذلك لا يمكن — في زعمنا — أن تبرا الصورة — تماماً — من معالم القلق ، وإن كان هذا القلق — فيما يبدو — بناءً ذا طابع صحي لا نسب بينه وبين الهرب والخوف العميق : فالطير تناوش الطعائن ولكن الطعائن تسير ، وكل شيء يدل على أنها تمر في الطريق . ولا أحب أن أمضي إلى أبعد من ذلك في تحليل هذه الصورة المهمة ؛ فكل ما يأتي بعدها يزكي هذه الاحتمالات . ولكنني أشير — على عجل — إلى اختلاط « الطير بالطعائن » وهو اختلاط مثير للذهن ، فالطير تنتمي إلى عالم غير عالم الطعائن . ولذلك نستطيع أن نستنتج شيئاً عن طبيعة هذه الرغبات ، وأيسر ما يقال في ذلك أن الشاعر ليس راضياً تماماً عن تلك الطعائن التي تمثل فكرة الحياة الواقعية في الجزيرة . إن إرادة التغيير النفسي تناوشه بين وقت وآخر كما تناوش الطير الطعائن .

وقبل أن أترك الطعائن والأطلال أستأذنك في أن تقف معي عند بيت آخر من أبيات طرفة ، وقد عرفنا كيف (شبه) طرفة الطعائن بالسفن . ولم يكتف طرفة بهذا الجمع الساذج بين الفكرتين فمضى يقول :

يَشْق حَبَابَ الْمَاءِ حَيَزَوْمُهَا بِهَا كَمَا قَسَمَ التُّرْبَ الْمُقَايِلُ بِالْيَدِ

والفيال — كما يقول ابن الأنباري — ضرب من اللعب وهو أن يجمع التراب ، فيدفن فيه شيء ، ثم يقسم التراب نصفين ، ويسأل عن الدفين في أيهما هو . ولكنه يقول في البيت شبه شق السفن الماء بشق المقاييل التراب المجموع بيده ، ولا يزيد على ذلك شيئاً نافعاً . وأظنك توافق على أن المقاييلة ليست بعيدة عن فكرة المغامرة التي أشرت إليها . واللعب هو بحث الإنسان عن أهدافه

المضمرة في نفسه دون أن يشعر بوطأتها وقسوتها ومطالبها . أعني أن اللعب لا يفترق كثيراً عن المطالب التي تهتم الإنسان ولو كانت غامضة الملامح . ونحن ما نزال أمام هذا النوع من التفكير الذي يتألف من السفن ، وركوب البحر ، والطير والنخيل . كل هذا ضرب من المفايلة . ولذلك كانت كلمة المفايل أخطر الكلمات شأناً في بيت طرفة . ولنلاحظ — على الخصوص — فكرة البحث عن الدفين التي نعبر عنها في مقام تجريدي بمثل قولنا سبر أغوار النفس لمعرفة ما يكمن فيها . ولنلاحظ أيضاً المظهر العام لسير السفينة أو تحقيق الرغائب . فقد شاء الشاعر العظيم أن يعنون له بفكرة اللعب أو البحث عن الدفين في صورة اللعب . واللعب أداة واضحة لتحرير النفس من المخاوف والصعوبات عن طريق التمثيل الرمزي لها .

الفصل الثالث

البطل

وموضوعات الأدب الجاهلي كثيرة ، ولكنها قابلة للترابط . ولا يمكن أن يستقيم الفهم إذا لم يشق القارئ على نفسه بالبحث عن التماسك أو الترابط الممكن بين معارض التفكير التي يتناولها الشاعر . ومغزى التفكير لا ينفصل عن ارتباط أجزائه . وهذه هي المسألة الأساسية التي تواجه الباحث في الأدب الجاهلي . وبعبارة أخرى إن مغزى الأدب الجاهلي وارتباط أجزائه سواء في المعنى .

وكثيراً ما تحدث النقاد عن وصف الخيل ، وكثيراً ما أشادوا ببعض الأفراس . ولاحظ الباحثون المتقدمون أن بعض الشعراء أعلم بالخيل ، فكان طفيل الغنوي يلقب باسم طفيل الخيل بلحودة وصفه إياها . واشتهر شعراء آخرون بإجادة التعبير عن الخيل وغذوا الشعر العربي بها . والناس يسمعون عن امرئ القيس ؛ فقد حاز شهرة واسعة ، وعرف المتقدمون له قدرته على الحديث في الخيل فضلاً عن موضوعات أخرى كثيرة . وربما كان فرس امرئ القيس أكثر الأفراس شهرة في الأدب العربي .

والجزء الخاص بالفرس في معلقة امرئ القيس متداول معروف :

- وقد أغتدي والطير في وكناتها بمنجردٍ قيد الأوابد هيكلاً^(١)
مِكْرٌ مِفَرٌّ مُقْبِلٌ مُدْبِرٌ معاً
كجُلُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السيلُ من علٍ^(٢)
كُمِيتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عن حالٍ مَتْنِهِ
كما زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بالمتنـزل^(٣)
على الذَّبلِ جِيَّاشٍ كأن اهترامه
إذا جاش فيه حَمِيهِ غَلِيٍّ مِرْجَلٍ^(٤)
مِسْحٌ إذا ما السابحات على الونى
أثرن الغبارَ بالكديدِ المُرْكَلِ^(٥)
يَزِلُّ الغُلامُ الخيفُ عن صَهَوَاتِهِ
ويُلَوِي بِأَثْوَابِ العنيفِ المَثْقَلِ^(٦)
دريرٍ كخُذروفِ الوليدِ أَمَرَةٍ
تتابعُ كفيه بنحيطٍ مَوْصَلِ^(٧)
له أبطالا ظيِّ وساقا نعامية .
وإرخاءُ مِرْحَانٍ وتقريبُ تَتْفُلِ^(٨)

- (١) الوكنة : موقع الطير . المنجرد : الماضي في السير أو قليل الشعر . الأوابد : الوحوش .
الهيكَل : الفرس العظيم الحرم .
(٢) الكر : الرجوع . الجلود : الحجر العظيم الصلب .
(٣) الحال : مقعد الفارس من ظهر الفرس . الصفواء : الحجر الأملس . المتنزل : المطر النازل .
(٤) جياش : هائج . الاهتزام : التكسر . الحمي : حرارة الفيض ونحوه .
(٥) مسح : صب . السابح : السريع . الكديد : الأرض الصلبة . الركل : الدفع بالرجل .
(٦) الخف : الخفيف . الصهوة : مقعد الفارس . ألوى به : رمى به .
(٧) در العدو : واصله . الخذروف : حصاة مثقوبة يجعل الصبيان فيها خيطاً ، فيديرها الصبي
على رأسه . الإمرار : إحكام القتل .
(٨) الأيطل : المحاصرة . الإرخاء : العدو . السرحان : الذئب . التقريب : وضع الرجلين موضع
اليدين في العدو . التتفل : ولد الثعلب .

ضليح إذا استدبرته سدّ فرجَه
بضافٍ فُويق الأرض ليس بأعزل^(١)
كأن على المتنين منه إذا انتحى
مذاك عروسٍ أو صلايئةَ حنظل^(٢)
كأن دماء الهاديات بنحره
عصارةُ حنّاءٍ بشيبٍ مُرجّـل^(٣)
فمنّ لنا سيربٌ كأن نِعاجَه
عذارى دَوارٍ في مُلاءٍ مذيـل^(٤)

والناس يتناقلون هذا الوصف ويعجبون به جيلا بعد جيل . وهناك ملاحظة واضحة ، وهي أن امرأ القيس علم الشعراء كيف يتحدثون عن الخيل . أعني أن مكانة امرئ القيس ليست مرهونة بجودة تفكيره ، وإنما استطاع أن يغزو عقل الشعراء في كل ما قال سواء في موضوع الخيل أم في غيره من الموضوعات . والذي يريد أن يقدر صنيع امرئ القيس عليه أن يتبع صنيع الشعراء في الخيل من بعده ، وسوف يرى أنهم لم يستطيعوا الانفكاك من أمر امرئ القيس ؛ فقد فتح لهم أبواب المعاني التي يدخلون منها . فرس امرئ القيس نافذ - إذن - في الشعر الجاهلي وغير الجاهلي . وكل فكرة من أفكاره سرعان ما أصبحت شركة بين امرئ القيس وغيره من الشعراء ؛ فكل الشعراء أعجبوا بالمقارنة بين الفرس والسيل ، وكل الشعراء جعلوا الخيل سابحة تصب الجري صباً

-
- (١) ضليح : عظيم الأضلاع . ضاف : ما بنح .
(٢) المتنان : يمين الفقار وشماله . الانتحاء : القصد . المذاك : حجر يسحق به الطيب . الصلاية : الحجر الأملس يدق به لب الحنظل .
(٣) الهاديات : المتقدّمات . الترجيل : تسريع الشعر .
(٤) النعاج : اسم لبقر الوحش . الدوار : حجر يطوف به أهل الجاهلية . الملاء : جمع ملأة . المذيـل : أطيل ذيله وأرخي .

وتسبح فيه سباحة ، وكل الشعراء أعجبوا بالصورة الأخيرة لامرئ القيس فجعلوا الفرس الذي أصابه الدم مشوباً بالحناء ، وكلهم شعروا بأن هذه الصورة جزء عزيز من جمال الفرس كما سنعود إلى ذلك فيما بعد .

والشعراء — جميعاً — حرصوا على أن يكون ظهر الفرس أملس مثل مدالك العروس . كذلك حرصوا على أن يجعلوا فرسهم مهيب الطلعة والجسم كما صنع امرؤ القيس . ومن ثم كان فرس امرئ القيس هو المثال الذي نظر إليه كل المبدعين ، وأرادوا أن يخلدوه ، فلم يظفر فرس بالبقاء كما ظفر فرس امرئ القيس . ومع ذلك فإن هؤلاء المعجبين من الرواة والنقاد لم يستطيعوا الإفصاح عن سر إعجابهم بفرس امرئ القيس ، وإنما استوقفونا فحسب عند قولهم إن امرأ القيس كان يجيد التشبيه . ومن الواضح أن هذه العبارات لا تحمل شيئاً محدداً على الإطلاق ، وبقي فرس امرئ القيس خليقاً بالإعجاب من ناحية ، معجزاً للناس عن أن يصفوا سره من ناحية أخرى .

فرس امرئ القيس يعتمد اعتماداً غريباً على فكرة « السيل » . وكل الشعراء — كما قلنا — ربطوا بين فكرة الفرس وفكرة السيل . قال امرؤ القيس إن الفرس يشبه الصخرة التي سقط بها السيل من قمة عالية . ويبدو السيل في هذه العبارة — إلى حد ما — أهم من الصخرة نفسها . ثم عاد امرؤ القيس فأثبت من جديد فكرة السيل ، وذلك في قوله :

كُمَيْثٌ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالْمَنْتَزِلِ

وفي الكلام ما يشبه القلب لأن المعنى هو أن المطر النازل هو الذي أسقط الحجر . فالفكرة ما تزال تلح على عقل امرئ القيس . وأشد من ذلك غرابة أن امرأ القيس جعل كل ما يتعلق بفرسه جزءاً من هذا السيل . انظر إلى قوله « مِسْحٌ » فما يزال إذن أمام السيل الذي ينصب بقوة . وإذا ترك امرؤ القيس هذا الانصباب جعل الفرس بحراً ، أو قال إن الفرس يشبه السابح في الماء . فرس امرئ القيس هو السيل ، وهو القادر على السباحة إذا عجزت الخيل

الأخرى عن ركوب الماء ، وأصبحت تثير الغبار بأرجلها مكدودة . وعلى هذا النحو ظل امرؤ القيس معجباً بفكرة السيل لا تفارقه حتى جعل دماء الوحوش قريبة من السيل . وظل يدور في هذا المجال الذي أعجب به إعجاباً شديداً حينما لا يتعرض للفرس ؛ فإذا صبرت على قراءة شعر امرئ القيس وجدت هذا الماء في كل نحو من أنحاء عقله . وأنت تذكر قوله في المعلقة :

وليل كموج البحر أرخى سدُولَهْ عليّ بأنواع المموم ليبتلي .

وفكرة الغزل تعتمد على الماء اعتماداً أساسياً ، وهو القائل :

كَبِكرِ المِقَانَاةِ البياض بصفرة غذاها نَمِيرُ الماء غيرُ المُحَلَّلِ (١)

ولامرئ القيس في المعلقة ذاتها حديث عن المطر ، وقد اشتهر الشاعر بوصف المطر كما اشتهر بوصف الفرس . وأصبح الفرس والمطر معاً جزئين مترابطين من تفكير واحد . وهذا الترابط ذاع أثره بين الشعراء ، « فالمتنزل » والمسح والسابع والدير كلها تؤلف عالماً واحداً أقرب ما يكون إلى عالم المطر الذي يعنى به بعد ذلك . ولعل في هذا دلالة واضحة على أن فصل موضوعات الشعر العربي في العصر الجاهلي بعضها عن بعض لا يستقيم به تفكير ، ولا يمكن أن يوضح شيئاً . فعالم الفرس أشبه بعالم المطر ليس بينهما فرق كبير ، ولا نتصور أن من الممكن أن يشرح موضوع الفرس بمعزل عن فكرة تتردد فيه تردداً واضحاً حتى تصبح كالمفتاح الذي يساعد على تناول عالم الفرس .

وما ينبغي أن يحمل إعجاب المتقدمين بفرس امرئ القيس محمل الاستخفاف ؛ فالناس يعجبون دائماً بشيء له قيمة مهما عز عليهم الشرح أو الإفصاح . إن إعجاب الناس المتواتر يحمل في ثناياه الشعور بأن فرس امرئ القيس من أكثر

(١) المعنى كبكر البيض التي خلط بياضها بصفرة يعني بيض النعام . وهناك تأويل ثان ملخصه أن المعنى كبكر الصدفة أو الدرة الفريدة التي تضمنتها صدفة بيضاء شاب بياضها صفرة . والاحتمال الثالث بكر البردي . والمحلل ذكر أنه من الحلول ، وذكر أنه من الحل .

الحيل وأكثر الأشياء أهمية في الشعر العربي . وأهمية هذا الفرس واضحة بعد أن ساق امرؤ القيس وصف المطر عقب وصف الفرس . ذلك يعني أن الفرس والمطر يتداخلان أو يسبغ الواحد منهما على الآخر . وامرؤ القيس هو الذي علم الشعراء أن يترقبوا فيما يسميه الفرس صورة المطر ونزوله . إن فرس امرئ القيس أشبه بالجهد الذي يبذل لإنزال المطر . وهذا الجهد يتضح في الصور التي آثرها الشاعر . لنقرأ بإمعان قوله :

« كجلمود صخر حطه السيل من عل »

فالأصوات المتألفة في هذه العبارة من الممكن أن تحمل فكرة العناء الذي يبذل بوجه من الوجوه . والأصوات التي تؤلف بها صور أخرى كثيرة تشير — ولو من بعد — إلى هذا الجهد . ولا سبيل إلى الإحساس بهذا المعنى سوى المعاينة الشخصية من جانب القارئ . اقرأ قوله :

« كما زلت الصفواء بالمتنزل »

ولاحظ هذه الأصوات المشدودة الممدودة المتوترة ولاحظ أيضاً :

« أثرن الغبار بالكديد المُرْكَل »

وما قد يحمله تكرار بعض الحروف . كل الأصوات التي استخدمت في وصف الفرس تؤيد بطريق غير مباشر فكرة الجهد والقلق والتوتر . ولكنه جهد غير مضيع بل هو كما قلنا جهد في سبيل نزول هذا المطر . ولو تصورنا فرس امرئ القيس غير مقترن بهذه الفكرة لما عرفنا بسهولة كيف أعجب المتقدمون به . فإنزال المطر هو في الواقع جهد إنساني مبذول بحيث لا يقف الإنسان مكتوف اليدين أو مسلوب النشاط ينتظر المطر في لحظات مفاجئة لم تخطر له على بال .

فرس امرئ القيس لم يكد ينفصل في تصور صاحبه عن المعاينة في سبيل « المطر » . ولا أشك في أن التأمل المدقق يستطيع أن يرى في هذا الفرس

الغريب صورة أسطورية ؛ فالطابع الأسطوري - إذن - هو السمة الغالبة على تفكير امرئ القيس فيما نسميه ببساطة مزرية وصباً واقعياً . وليس ثم تناقض بين فكرة الجهد الإنساني وفكرة التمثل الأسطوري لأن الأسطورة صناعة الإنسان الذي يريد أن يثقف العقل والواقع والمحدود . والذين يقرءون الفرس المشهور دون أن يفطنوا إلى أن امرأ القيس صانع أسطورة ليس في وسعهم أن يشرحوا بطريقة مناسبة كيف أعجب المتقدمون والمحدثون على اختلافهم بهذه الصورة الفريدة البكر . فالتفكير الأسطوري رابط خفي متين بين أرواح جماهير القراء في عصور متعاقبة . ويصح لنا أن نعنون لهذا التفكير فنقول في عبارة مقتضبة « قصة الفرس الذي يجاهد من أجل المطر » .

وما شغل امرأ القيس شغل بطريقة أخرى شعراء آخرين مثل سلامة بن جندل السعدي . وكان فيما يقولون من فرسان العرب المذكورين . وكان يصف الخيل فيحسن ، وأجود شعره هذه القصيدة كما قال ابن قتيبة :

والعاديات أسابي^١ الدماء بها
كان أعناقها أنصاب^٢ ترجيب^٣
من كل^١ حت إذا ما ابتل ملبد^٢
صافي الأديم أسيل^٣ الخسد يعبوب^٢
يهوي إذا الخيل جازته وثار لها
هوي^٣ سجل من العلياء مصبوب^٣

(١) العاديات : الخيل . الأسابي : الطرائق . ترجيب : تعظيم أو الذبح على الأنصاب في رجب .
(٢) الحث : السريع . ملبد الفرس : موضع اللبد منه ، صافي الأديم : صفا جلده لحسن القيام عليه وقصر شعره . يعبوب : كثير الجري ، وهو مشتق من عباب البحر .
(٣) السجل : الدلو العظيمة .

ليس بأسْفَتِي ولا أَقْسَتِي ولا سَغِيلِي
يُعْطَى دَوَاءَ قِفِي السَّكْنِ مَرْبُوبِ (١)
في كل قائمةٍ منه إذا اندَفَعَتِ
منه أساوي كَفَرُغِ الدَّلْوِ أَثْعُوبِ (٢)

قال الشراح وقد شبه سلامة بن جندل أعناق الفرس لما عليها من الدم بالحجارة التي يذبح عليها ، ثم جعله صافي الأديم وجد من يحسن القيام عليه ، وبدا شكله مهذباً لا تقتحمه العين لأنه ربي تربية خاصة تحتاج إلى مال كثير . وأصبح الفرس — على هذا النحو — فتى عريقاً تدل ملامح وجهه على الأصل الذي ينتمي إليه . وكان الشاعر حريصاً — كما ترى — على أن يجعل الفرس أنيقاً حلو الملامح جذاباً . يقول إنه ليس بخفيف الشعر ولا محذب الأنف ولا مضطرب الأعضاء ، ومن ثم كانت ملامح خلقته متناسقة مليحة ، وكان الفرس من الصور الجميلة التي هي متعة للعين . ومن الممكن أن تفهم هذه الصورة فهماً حسناً — فيما نزع — إذا قارنا بينها وبين صورة الصعلوك . فالصعلوك فتى مغبر فقير طريد لم يجد في حياته راحة أو اكتفاء . ولا كذلك الفرس ؛ فقد نجا مما لم ينج منه الصعلوك البائس .

ويجب — إذن — أن نعامل صورة الفرس معاملة متأنية ؛ فالفرس أعطي كثيراً من المزايا التي حرم منها الفقراء وغير الموسرين وظهرت آثار الجمال والعناية وحسن التربية على وجهه وجسمه . وليس الأمر موقوفاً عند هذا الحد ؛ فالفرس يوصف — دائماً — بأنه يَعْبُوبُ . واليعبوب مشتق من العباب وهو الموج المرتفع . والشعراء — كما قلنا من قبل — يستهويهم — كثيراً — فكرة الماء

(١) الأسفى : الخفيف شعر الناصية : الأقسى : الذي في أنفه احديداب . الدواء : اللبن . القفي : ما يخبأ له من طعام . المربوب : الذي يغنى في البيوت .

(٢) الأساوي : الدفعات من الجري . فرغ الدلو : مخرج الماء منها . أثعوب : سائل مشعب .

في وصف الفرس ؛ فهم يقولون أحيانا كما يقول سلامة بن جندل نفسه :
يَهْوِي إِذَا الْخَيْلَ جَاوَزَتْهُ وَثَارَ لَهَا هُويٌّ سَجَلٍ مِنَ الْعَلْيَاءِ مَصْنُوبٍ
والمعنى أن الفرس يسرع إذا الخيل فاتته كما تهوي الدلو العظيمة المملوءة
بالماء . كل هذا يؤكد لنا أن فكرة الماء - سواء في شكل مطر أم في شكل ماء
استقي من البئر وحملته الدلو - لا تزال من الأفكار المهمة التي تجعل الفرس
مثلا للحياة الدنيا التي تقرر في الكتاب العزيز بماء نزل من السماء . ولكنها
حياة خيرة - بمعنى ما - ، والخيل قادرة على هذا الخير بفضل ما تبديه من
قلق بحيث لا تستقر على حال . ولا يسع المرء أن يتجاهل التغيرات الكثيرة التي
تطرأ على الفرس في تصوير امرئ القيس وسلامة بن جندل . هذه التغيرات
التي هي قوام فكرة الحياة الدنيا على نحو ما يصورها القرآن الكريم . والتشبيه
المشهور للحياة الدنيا في ذلك الكتاب - لا يخلو من فكرة الخير ، ولكن الخير
فيه متقلب ذو أعراض كثيرة ثم هو متغير فان بطريقتي تبعث على الأسى .

ومهما يكن أمر هذه المقارنة فإننا نميل إلى ملاحظة مفهوم « الخير » في
صورة الفرس ، وكأنما كان الفرس مرسل « الغيث » الذي يتوقعه الشاعر
الجاهلي دون قنوط . ولأمر ما كان الفرس : ذلك الفتى الناضج المنتمي هو
القادر على أن يحتلب الخير وينشره . فالخير لا يستقيم مع فكرة الصعلكة لأن
الصعلوك لا ينتمي إلى المجتمع فضلا عن أنه يزهو بذلك أحيانا .

ولكن « العطاء » الذي يرجى من الفرس الرمز لا يتحقق دون عناء :

كَأَنَّهُ يُرْفَشِي نَامَ عَنْ غَنَمٍ

مُسْتَنْفِرٌ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ مَذْذُوبٌ^(١)

(١) اليرقي : راعي الغنم . مذذوب : جاهد الذئب . مستنفر : ملعور .

يَرْقَى الدَّسِيعُ إِلَى هَادٍ لَهُ بَتِيع
فِي جُؤْجُؤٍ كَمَدَاكِ الطَّيِّبِ مَخْضُوبٍ^(١)

فالشاعر يقارن بينه وبين راعي الغنم الذي نام عن غنمه وجاءه الذئب فقام مذعوراً . والشراح يقولون إن « وجه الشبه » بينهما هو الحدة وطموح البصر ، ومعنى ذلك أنهم يتخلَّون عن الذعر ، ويؤثرون بالاهتمام شيئاً آخر . ويجب ألا يغيب عن الذهن أن هذا الذعر يبدو من العناصر الأساسية في تناول الفرس . فالفرس كالمذعور دائماً . وعلى الرغم من أن ملامحه أخذت صورة الغنى وما يصحبه عادة من الاستقرار فإن الفرس يصبح مذعوراً في كل مقام تقريباً . وإنه لشيء يسترعي الانتباه أن يكون هذا الفتى الحضري أو شبه الحضري — الذي ربي على الرياضة التي تحفظ للجسم قوته وجماله ، واستقامت له الحياة — يسترعي الانتباه أن يكون مع ذلك مذعوراً ، وكان من المتوقع أن يأخذ الفرس صورة الأمان أو الدعة ، ولكن الأمر على خلاف ذلك . وهذه النقطة تستحق الاهتمام ، فالفرس صورته متناقضة ، مدلل أثير ولكنه مذعور ، تسقط عليه الدماء ولكن الدماء أشبه بالطيب والحناء . ومن اليسير جداً أن نقول إن ما يكابده الفرس يضيفي عليه جمالاً . وكأن الجمال قلادة تمنح للفرس إذا خاض المعارك وكابد في سبيلها الذعر والدم . وهذا الأسلوب هو الذي نما في الشعر العربي بعد ذلك نمواً طريفاً حتى رأينا آثاره العقلية على أيدي الشعراء العباسيين — من أمثال مسلم بن الوليد — حين جعلوا ما نسميه — عادة — باسم القبح جزءاً أصلياً من مفهوم الجمال ؛ وظل لهذا الذعر جاذبية غريبة نفاذة يتقصى الشعراء آثارها .

ومن الواضح أن فكرة الذعر تأخذ كثيراً من قيمة الدم وجاذبيته شبه المقدسة . وما يبدو أمامنا الآن تناقضاً لا يمكن فهمه بمعزل عن جمال الدم

(١) الدسيع : مفرز العنق في الكاهل ، الهادي هنا : العنق . البتيع : الطويل . الجؤجؤ : الصدر .

وجلاله وضرورة الزلفى إليه . وكل ما وصفه الشاعر من جمال الفرس وإيثاره
وغذائه لا يعدو أن يكون - آخر الأمر - قربانا لآلهة الدم ؛ فالفرس هو الكائن
النبيل الذي قدر له أن يرضي هذه « الآلهة » إذا جاز استعمال هذا اللفظ . وهناك
شعر كثير يستقيم في رأينا على هذا التأويل : وأحب أن أقرأ - معك - قول
بشر بن أبي خازم :

نعلو القَوَانِسَ بالسيفِ ونَعْتَزِي

والخيل مُشْعَلَةً النحور من السدم^(١)

فالخيل قد سقط على نحرها الدم ، ولكن سقوط الدم ليس أقل من الخروج
من الظلمات إلى النور ، وهكذا يصبح ما نسميه الآن باسم السلام أقل إغراء
مما نتوقع ، فلا سبيل إلى النور إلا إذا سال الدم . وحينما يسيل الدم تقترب الخيل
من منازل الآلهة « وتضيء » للناس السبيل ؛ فقد عقد بشر وغيره من الشعراء
صلة قوية بين الدم والضوء ، وهذه الصلة تعني بعبارة أخرى تمثل حلم الولادة
الجديدة التي يعتبر الخضاب جزءا من طقوسها . ولا يستطيع عامة الناس - أو
لنقل عامة الأفراس - أن تنهض بأعباء هذه الولادة . وقد أشرت إلى خاصية
الذعر ، ولا أحب أن أسوي بين الذعر والخوف في هذا المقام ، ذلك أن الذعر
أو الاستنفار رتبة متميزة تخرج الفرس من دنيا الأوساط إلى منازل الخاصة ،
أو لنقل إن الذعر أول درجة في سلم الخروج من البشرية المتهافنة إلى مكانة
أسمى ؛ فلا يستطيع الفرس أن ينهض بالعبء الثقيل الذي يلقي إليه ، ولا
يستطيع أن يرتفع إلى رتبة الاشتعال من الدم إلا إذا كان مذعورا أو قلقا . وكلما
قرأت وصف الفرس تذكرت « الصوفي المجذوب » وخيل إلي أن هذا الذعر
ضرب من الانجذاب الصوفي . وقد درج الشعراء على أن يصفوا الفرس بما

(١) القونس : وسط بيضة الرأس . الاعتزاء : أن ينتسب الرجل إلى أبيه . يقول عند اللقاء
لخصمه : خذها وأنا ابن فلان . المشعلة : التي كثر فيها الدم فصار كالشعلة .

يسمونه جنون النشاط . وقد يعتبر هذا النشاط شعبة من الجهل . ولكن الجهل المتحدث عنه هنا ليس حماقة أو انحرافاً أو عجزاً ، ولكنه حيوية دافقة كامنة تحقق له الوصول إلى رتبة الدم المنير ، ومن ثم فإن هذه الحيوية تحقق في الوقت نفسه جزءاً أساسياً من الجمال أيضاً .

والواقع أن الذعر أو الجنون لا يمكن أن يفهم بمعزل عن صورة الرجل الكريم ؛ فالفرس إذا تأملنا في وصف الشاعر الجاهلي أقرب إلى هذه الصورة . وما يعبر عنه الشاعر بلفظ مستنفر أو مجنون لا يعدو أن يكون تعبيراً عن انبثاق هذا الكرم فوق الطبيعي إن صح هذا التعبير . وليس أدل على ما نقول من أن الكرم قد جرى العرف على اعتباره معادلاً لفكرة الماء والبحر في الأدب العربي . وقد أشرنا إلى أن الشاعر كثيراً ما يعول على انصباب الماء أو عباب الموج أو ما يشبه ذلك . ولعل من المهم أن نشير في هذا الصدد إلى أن الفرس لا يدخر — كما يقال — شيئاً من وسعه في سبيل غاية معينة معلومة كانت أم مجهولة . وهذا الجهد الذي أشرنا إليه لا يفرق كثيراً عن فكرة الكرم التي كان يحبها ويدعو إليها الشاعر القديم . فالفرس إذن هو الذي عَلم الشاعر فكرة الكرم والنجدة . وهذا الكرم لا يبذله الفرس من فيض نشاطه أو ما زاد على قواه الأصلية ، ولكنه يقدم ذات نفسه لا يبقى منها شيئاً ؛ فكان الفرس المثل الحقيقي للرجل الكريم الذي يبالي بشيء غامض في هذه الحياة .

وكما كانت فكرة الكرم في الشعر عبارة عن استهتار بالحرص الشديد الذي يبديه الإنسان عادة كانت صورة الفرس كما قلنا بذلاً لدمه وروحه ؛ فالكرم إذن من الأفكار التي ينبغي ألا يبخل بها الباحث على الفرس . ذلك أن الكرم يبدو حينما يحرص الشاعر على أن يصف الفرس محارباً ومجاهداً أو طموحاً مقتحماً للصعاب . الفرس كريم أو مجاهد يترفع على مطالب الأثرة الضيقة ؛ فكل فعل للفرس إنما هو تضحية في سبيل الآخرين . والجنون أو الذعر تعبير عن موقع هؤلاء من وجدانه . ويبدو الفرس كأنه نداء للمجتمع كله كي يؤدي

رسالة هَدْيٍ وإنقاذ ؛ فالفرس في تصور الشاعر لا يطلب جزاء وإنما يؤدي هذه « الرسالة » حبا فيها وحبا في الآخرين .

الفرس — ذلك الإنسان الكامل — صورة لما يتشبث به الشاعر أملا في المستقبل ورغبةً في قدر أتم من المناعة والحصانة . إن صورة الفرس هي صورة الرجل النبيل الذي ملأته العزة والثقة . وعلينا ألا نغتر بظاهر الأمور فهذه الصورة ذات صبغة إنسانية مثالية ؛ فالشاعر يبحث عن مجموعة من المثل يجسدها بطرق مختلفة أنا في تفهم الفرس وأنا في غيره من الحيوان على نحو ما سنقول . وهذه المعاني واضحة إذا صبرنا على قراءة الشعر الجاهلي ؛ فالشاعر الجاهلي يبدو كأنه يُقسِمُ بالخيال . والقسم عبارة عن التجاء الإنسان إلى مصادر القوة يحتمي بها ، ويؤكد صلاته بعالمها وانتماءه إليها . كانت الخيل في الشعر الجاهلي توصف بأنها عاديَات تضح وتثير الغبار وتغير في الصباح الباكر . ويبدو الجوكلة كأنما خلص لفكرة الخيل . فالخيال المغيرة العادية هي مفتاح باب النصر . ولذلك يلتمس الشاعر نجاة العربي والقدرة على جلائل الأعمال في صورة الفرس التي يتدعها ، ويرى أن الفرس — باختصار — هو مجمع الثورة الكامنة في عقله . وفي هذه الحال يبدو الفرس وكأنه ممتلئ برغبات باطنية .

انظر مثلاً إلى وصف الصهيل والحمهمة . عندئذ تدرك أن الفرس يتحرك الرغبات والانفعالات والهموم في صدره . ولم يكن الفرس في معظم الأحوال جميلاً في عين الشاعر حين يهدأ ويستريح ؛ فالفرس مجنون بالنشاط ، وأمامه — على الدوام — وظائف غامضة ، ومطالب تلح عليه . وهو يريد أن يتحرك حركة مستمرة غير محدودة . هذه هي الصورة العامة للفرس الذي يخوض معركة خيالية مستمرة ، وإن كان الشاعر لا يكشف عن طبيعة هذه المعركة وبواعثها وأهدافها بطريقة سطحية . والحقيقة أن الدور الإنساني للفرس دور واضح ، ويبدو للقارئ أن الفرس يستطيع بمميزاته البدنية والسلوكية أن يكشف الأمور ، ويرتاد المجاهل ، ويأخذ وظيفة الرائد الذي يتقدم غيره من الناس ؛ فالفرس

لكرمه وإصراره على أن يبذل ذات نفسه أصبح خليقاً بأن يأخذ صفة السلطنة ويمسك زمام الأمور . ولا يمل القارئ من الإعجاب بصورة (حيوان) يجاهد في سبيل إسعاد البشر . ومن ثم كان صوت الفرس صوتاً كريماً مسموعاً لأنه يضيء الطريق أمام الناس . بل إن ما يسمى الذعر أو الجنون قريب من النذر وإحساس من يضيء الطريق بمخاطر الظلام . ولنتأمل كيف يتعرض هذا الفرس للموت حريصاً عليه أو مخلصاً ولكنه لا يموت أبداً في معركة التنوير ؛ فهو حي كامل الحياة حتى يبدو كل من عداه أقل منه حظاً من الوعي والحياة . ومن أجل حرصه على الموت توهب له الحياة . ذلك أن الموت هو ضربة القدر لمن لا يستطيع الوفاء بواجب الحياة . ما أجدر هذا الفرس بالبقاء وما أكثر ما يمثله من تجديد شباب الحياة .

ومن أجل ذلك كان الفرس على الدوام شاباً . ومن الواضح أن الشاعر العربي تجنب الأطوار التي تلم بالفرس كما تلم بكل حي آخر . فالفرس طفل وصبي و غلام وشاب وكهل وشيخ . ولكن الفرس الذي احتضنه الشاعر بالذكر والتأمل هو الفرس الشاب . فالشباب أو الحياة الدافقة كانت هي الباعث الحقيقي على وصف الفرس . الشباب من حيث هو طاقة إبداعية مقصد الشاعر فيما نظن . والإبداع واضح في وصف ما نسميه العدو . هناك أنواع كثيرة لسير الفرس والناقة تأخذ عين الشاعر العربي وخياله . والعدو نمط من القدرات الكبيرة التي أتاحت للفرس ؛ وهو من هذه الجهة يتمتع بنشاط مبدع لم يسبق إليه ؛ فهو لا يقلد أحداً ، وهو لا يستقي من آبائه ، ولا يأخذ الحياة مأخذ محاكاة وتقليد . كل شيء عنده أقرب إلى الابتكار ، وكأنما يخلق الحياة خلقاً . ولكن ابتكار الفرس ليس حلاً لمشكلات شخصية في حياته ، وإنما هو أسلوب لتغيير حياة الناس .

وينبغي أن نتأمل كثيراً فيما يولع به الشاعر الجاهلي من أنماط عدو الفرس ، والمعجم في هذا الباب وفير حقاً ، لدينا العقب والحضار أو الإحضار ، والشد والتسائل والتيسير . ولست أفهم الحرص على تعقب هذه المظاهر جميعاً بمعزل

عن الإبداع الذي لا يتوقف . والفرس في الحقيقة — هذا النبيل المجاهد — قلق لا يخلو من التوتر . ولكن توتر الفرس ليس مرجعه إلى ظروف فردية . ومن ثم كان تعاطفنا معه ، وإشفاقنا عليه . ذلك أن إبداع الفرس يقترن في كل مكان بالغيث الذي يأتي مسترسلاً منبسطة . ولذلك يلقاه الإنسان بشيء من التهيب لشدة واندفاعه . ولكن الفرس في هذه الحالة لا يسلك مسلك الأوساط ، والذين ينظرون إلى الفرس الغيث ذي العدو الكثير بعيون « الأوساط » يحسبون المنفعة معرضة للضرر ، ويحسبون الشجاعة معرضة للتهور ، والعطاء معرضاً للتبذير . ولكن هذه النظرة العادية يعوزها دقة الإحساس بذلك الفرس . فالفرس لا يعرف الحدود التقليدية ، وواضح أنه لا يخشى هدم بعض الحدود . وواضح كذلك أن هناك مزاجاً بين اقتلاع بعض الأشياء وفكرة البناء ..

وأوضح الأشياء فيما سميناه اقتلاعاً أو تغييراً أو إبداعاً الحركة السريعة التي لا تأخذ زمناً واضحاً . وهذه المسألة من خصائص انصباب الماء من الدلو ، والغيث ، والضرام المشتعل ، والرجل المفزع ، والبرق ، والثعلب . كل هذه العناصر التصويرية تعطي للفرس قدرات خاطفة غير مفهومة تماماً ، وتجعل الإبداع تحقيقاً لأعظم النجاح في أقصر وقت . ومن الممكن توضيح هذا الإبداع إذا التمسنا كلمة يسيرة جداً نسميها الشجاعة ؛ فالشجاعة فيما يقول اللغويون هي جنون النشاط . وهي بهذا المعنى تلتقي مع العناصر التي ضربنا لها الأمثال الآن .. والمعنى اللغوي القائم في أذهان كتاب المعاجم كثيراً ما يكون تلخيصاً وتشويهاً لحياة اللغة الحقيقية في الشعر . وحقيقة ما جعله اللغويون جنون النشاط قريب جداً من الإلهام حينما يحصل الإنسان على قوة غير طبيعية بحيث يبعد عن أوضاعه المألوفة . فالفرس — إذن — كائن ملهم ، تدب فيه قوة لعله ينكرها على نفسه إذا مرت لحظات القوة والإلهام . وهذه الحالة غدت عقل الشاعر العربي ، ومن أجلها جعل الشاعر الفرس « مشعوقاً » أي غريب الأطوار . ونحن نعرف أن الجنون والجن والشجع أسرة واحدة . فاللغة تنظر إلى الملهم على أن به مساً من الجن . وكثير من قدرات الفرس التي تناقلها شعراء الجاهلية يعطي

للقارىء هذا الانطباع عن مسـ خفي من الجان . ولعلنا كنا معذورين إذن حين قلنا إن الفرس يشبه الصوفي المجذوب . فالفرس يحقق كل شيء في ومضة . وهذه صفة الإلهام أو البصيرة أو الرؤية الصوفية . ولكن التصوف الذي افترضناه لم يكن هروباً كما رأينا بل كان رؤية مضيئة لباطن النفس لا تستطيع الحواس المألوفة البطيئة المشاركة فيها .

وإذا مضينا في إيضاح ما ينبغي أكثر من ذلك فليس أمامنا إلا أن نشير إلى قصيدة قالها المزرد بن ضيرار الديباني . الشاعر الفارس الذي أدرك الإسلام وأسلم . وسوف نرى أن هذه الرؤية المضيئة التي تميز الفرس جزء من إطار واضح ؛

طُوال القَرى قد كاد يذهبُ كاهلاً
جَوَادُ المَدَى والعَقْبِ ، والحَلَقُ كاملٌ (١)
أَجَشُّ صَرِيحِي كَأَنَّ صَهِيلَهُ
مَزَامِيرُ شَرَبٍ جَاوَبَتْهَا جَلَاغِيلُ (٢)
تقول إذا أبصرتَه وهو صائمٌ
خِباءٌ على نَشْرِ أو السَّيْدِ مَائِلٌ (٣)
يرى الشَّدَّ والتقريبَ نَذْراً إذا عدا
وقد لَحِقَتْ بالصلْبِ منه الشَّوَاكِلُ (٤)
وسَلْهَبَةٌ جَرْدَاءُ باقٍ مَرِيْسُهُا
مَوْثِقَةٌ مثلُ الهِرَاوَةِ حَائِلٌ (٥)

-
- (١) الطوال : فوق الطويل . قد كاد يذهب كاهلاً : يريد أنه عريض من قبل كاهله . المدى : وهو الناية للسبق . العقب : جرى بعد الجري الأول .
(٢) أجش : خشن الصوت . صريح : منسوب إلى فعل يدعى الصريح .
(٣) الصائم : القائم . النشز : المكان المرتفع . السيد : الذئب .
(٤) الشد : العدو . التقريب : ضرب منه . الشاكلة : الخاصرة .
(٥) السلهبة : الطويلة من الخيل . مريستها : شدتها وصبرها في السير . الحائل : التي لم تحمل .

كَيْتُ عَبْنَاءُ السَّرَاةِ نَمَى بِهَا
إِلَى نَسَبِ الْخَيْلِ الصَّرِيحِ وَجَافِلُ^(١)
صَفُوحٌ بِخَدَّيْهَا وَقَدْ طَالَ جَرِيهَا
كَمَا قَلَّبَ الْكَفَّ الْأَلَدُ الْمُجَادِلُ^(٢)
يُفَرِّطُهَا عَنْ كَبَّةِ الْخَيْلِ مَصْدَقُ^(٣)
كَرِيمٌ وَشَدُّ لَيْسَ فِيهِ تَخَاذُلُ^(٤)
وَقَدْ أَصْبَحَتْ عِنْدِي تِلَادًا عَقِيلَةً
وَمِنْ كُلِّ مَالٍ مُتَلَدَاتٍ عَقَائِلُ^(٥)

ولعلك ترى في هذه الأبيات ما يزكي القول بأن المجتمع الجاهلي لم يكن مقتنعا بما بلغه ، بل ليس من المبالغة في كثير أن نزع أنه كان يتطلع إلى صورة أروع وأكثر كمالات . وهل يفوتنا أن نرى هنا الفرس مجادلا يقلب كفيه ويتولى إقناع الناس ، وكأن لديه ما يوجهه إلى المجتمع أو يفكر فيه . هذا الفرس المجادل بريء من الشك بل هو على النقيض من ذلك صادق في عمله . وليس جدله لذلك نوعا من الحيرة والاضطراب . بل إنه ليس مشغولا بالجدل اشتغاله بفكرة العمل ، فهو بريء من التخاذل لا ينفق الوقت كله في التأمل . ذلك أن لديه حدسا أو بديهية صادقة . فالفرس مزود بما يمكن أن يعتبر فضائل خيالية ، ولكن أهم شيء في حياته « نذر » يوفيه أو أمانة صعبة يريد أن يحملها ، فالجري وديعة محفوظة لديه يعني بها ويؤديها إلى ذويها . لقد لفت نظرنا الصور التي يستخدمها

(١) العبنة : الوثيقة الخلق الشديدة . السراة هنا : الظهر . الصريح وجافل : فحلان ينسب إليهما الخيل .

(٢) صفوح بخديها : تنظر يمنة ويسرة من النشاط .

(٣) يفرطها : يقدمها . كبة الخيل : دفعتها في الجري . المصدق : الصدق . الشد : العدو .

(٤) التلاد : القديم يقال للذكر والأنثى . العقيلة : الكريمة .

الشاعر ورأيها - إذا تضاممت - تؤلف معنى لا يصح إغفاله . ومن هذه الصور العزلة أو ما يشبهها ؛ فالفرس إنسان غير مبتدل . والابتدال هو مخالطة الناس دون احتراز ودون أن يفرغ المرء لنفسه . قال الشاعر :

« خِباءٌ على نَشْرِ أو السَّيْدُ مَائِلٌ »

ومع ذلك فإن لغة الفرس التي نسميها صهيلا تجعل الناس يتجاوبون معه ؛ فهو قادر على اجتذاب الجمهور ، وهو أشبه بالخطيب الرائع . ولكنه يقف - إذا تأملنا هذه الصورة السابقة - من المجتمع موقف التحدي ، يعلو عليه ، ولكنه يتحدث إليه . كل هذه الأمارات تحمل مغزى لا يمكن أن نغفله ؛ فما يختار الشاعر شيئاً عبثاً ، ومن أجل هذا قلنا إننا لسنا أمام وصف ساذج ؛ فالفرس - فيما نتوهم - أقرب إلى صورة المعلم العظيم الذي يمهد للناس الطريق.



الفصل الرابع النقطة الأم

وإذا اكتفينا بهذا القدر عما نسميه الفرس ، وعبرنا الطريق إلى حيوان آخر يسمونه الناقة وجدنا بعض معالم الصورة السابقة . ولكن يستحيل على المرء أن يقول إننا نعاني من التكرار ، صحيح أن هناك وحدة غريبة وملامح مشتركة مصدرها — كما زعمنا — أن الشاعر يفكر في ذات المجتمع أكثر مما يفكر في نفسه . ولكن شخصية الناقة مختلفة عن شخصية الفرس . ويستطيع المرء أن يقدر خصب الشعر الجاهلي إذا ألم بهذا الفرس وتلك الناقة ؛ فهما — معا — مظهر النمو العقلي والروحي في الشعر الجاهلي .

ولنحاول أن نقرب من بعض النصوص . ولنتناول قول شاعر جاهلي قديم قال الأصمعي عنه لو قال مثل قصيدته خمسا لكان فحلا . ذلك هو ثعلبة بن صُعَيْثُ بن خُزَاعِيٍّ المازني . يقول ثعلبة :

وإذا خليلك لم يدُمْ لك وصلُّه

فاقطع لُبَّانَتَه بحرف ضامٍ^(١)

(١) الحرف : الناقة الماضية . الضامر : يعني للنجاة لا للزال .

- وَجَنَاءَ مُجَفَّرَةٍ الضَّلُوعِ رَجِيلَةٍ
 وَلَقَى الْهَوَاجِرَ ذَاتَ خَلْقٍ حَادِرٍ (١)
 تُضْحِي إِذَا دَقَّ الْمَطْيُ كَأَنَّهَا
 قَدَنُ ابْنِ حَيَّةٍ شَادَهُ بِالْأَجْرِ (٢)
 وَكَانَ عَيْبَتَهَا وَفَضْلَ فِتْنَانِهَا
 فَنَنَانٍ مِنْ كَنَفِي ظَلِيمٍ نَافِرٍ (٣)
 يَبْرِي لِرَائِحَةِ يُسَاقِطُ رِيَشَهَا
 مَرُّ النَّجَاءِ سِقَاطَ لَيْفِ الْآبِرِ (٤)
 فَتَذَكَّرْتُ ثَقَلًا رَثِيدًا بَعْدَ مَا
 أَلَقْتُ ذُكَاءُ يَمِينَهَا فِي كَافِرٍ (٥)
 طَرَفَتْ مَرَاوِدُهَا وَغَرَّدَ سَقْبُهَا
 بِالْأَمِّ وَالْحَدَجِ الرَّوَاءِ الْحَادِرِ (٦)

-
- (١) الوجناء : الصلبة . المجفرة : العظيمة الجفرة . والجفرة : الوسط . الرجيلة : القوية على المشي خاصة . الولقى : السريعة . الحادر : الممتلئ .
 (٢) دق المطى : ضمير لطول السفر . القدن : القصر .
 (٣) العيبة : وعاء من جلد يكون فيه المتاع . الفتنان : غشاء للرحل من الجلد . كنفا الظليم : جانباه أو جناحاه . الظليم : ذكر النعام .
 (٤) يبري : يباري ، الرائحة : النعامة تروح إلى بيضها . النجاء : السرعة . الآبر : مصلح النخلة للتلقيح .
 (٥) الثقل : أراد به بيضها : الرثيد : المنضود بعضه فوق بعض . ذكاء : اسم للشمس . الكافر : الليل .
 (٦) طرفت : تباعدت . المراود : المواضع التي ترود فيها . السقب : يريد ولد النعامة . الحدج : الحنظل . الرواء : جمع ريان . الحادر : الغليظ .

فَتَرَوْهَا أَصْلًا بِشَدِّ مُهْذَبٍ
ثَرًّا كَشُؤْبُوبِ الْعَثِيِّ^(١) الْمَاطِرِ
فَبَنَتْ عَلَيْهِ مَعَ الظَّلَامِ خِجَاءَ مَا
كَالْأَحْمَسِيَّةِ فِي النَّصِيفِ الْحَاسِرِ^(٢)

يقول ثعلبة في هذه القصيدة إذا لم يدم لك وصل الخليل فاقطع الصلة بناقة ماضية في سيرها ، وهذه هي العادة الظاهرة لدى شعراء الجاهلية حين (يتخلصون) إلى ما يسمى باسم وصف الناقة . ولم يخالج أحداً شك في أن الصلة مقطوعة بين قصة الخليل الأولى وقصة الناقة التالية . هذه الناقة ما سماتها ؟ هي وجناء صلبة عظيمة الضلوع سريعة الخطو تستطيع أن تسير في الهاجرة دون أن يصيبها أذى ، أشبه بقصر بناء رجل بالحصص ، تقاوم التغيرات ، تتكون مما يشبه العمود ، سليمة البدن ، قادرة على حل المشكلات . ومنذ اللحظة الأولى يلفتنا الشاعر إلى أن هذه الناقة صورة خيالية صنعها العقل والإبداع . ولم يكن هذا غريباً على الأصمعي والرواة واللغويين الذين استعاروا من فكرة الناقة فكرة الإبداع في الشعر فسموا الشعراء المجودين باسم الفحول .

ولم يكن الشاعر يعبر عما نسميه عاطفته نحو الناقة تعبيراً مباشراً ؛ فقد كان يزدرى هذه الطريقة ويتجنبها تجنباً ، لذلك سلك طريقاً صعباً حافلاً بما نسميه التشبيهات ، وخيل إلى كثير من الدارسين آراء غريبة صدرت عن العجز عن بذل الجهد وإنفاق النفس في المحبة اللازمة للقراءة والتدبر ؛ فالناقة تلك القادرة على كل شيء تبدو كالعالم الثابت . يعني أن ما مضى من أمر الخليل أشبه بحادثة متغيرة عابرة قابلة لأن تمضي وأن تزول . وإذا أمعنت في هذه الناقة وجدت هذا الكائن الذي يحتفي الشاعر بأجزائه أقرب إلى الثبات . صحيح أنها

(١) الأصل : العثي . بشد مهذب : جري سريع . ثر : شديد . الشؤبوب : الدفعة من المطر وغيره .
(٢) عليه : على البيض . شبه جناحيها بالخجاء . الأحمسية : المرأة من الحمس وهم قریش وخزاعة وبنو عامر وكنانة . النصيف : القناع . الحاسر : التي تكشف رأسها ووجهها إدلالاً بحسنها .

تتحرك وتنتقل ، ولكن طريقة تخيلها تعطي لها صورة كيان مستقر أسمى من عوارض التغيرات وأرفع من قصة الحليل . تبدو قصة الحليل بجانب الناقة عرضاً من الأعراض أو جزءاً من الماضي ، أما الناقة فهي أشبه بحاضر مستمر لا يتغير ولا يزول .

يتخيل الشاعر الناقة تخيلاً خاصاً أقرب إلى البحث عن نصرة المجتمع ؛ فالشاعر ما يزال « يتقوى » بهذا التخيّل الذي يجعل الناقة ملاذ قوة غريبة . ويمكن أن نلاحظ أن الناقة شبهت بالقصر الذي أحكم بناؤه ؛ فالشاعر لذلك يحب فكرة العمل والدعم أو البناء . الشاعر كالذي يبحث عما يشيده الإنسان ويقهر الطبيعة . تلك الناقة كالفرس تسابق الزمن مسابقة غريبة ، وتستحيل بهذه الصفة غير الزمنية إن صح هذا التعبير إلى ظليم ونعامه . وقبل أن نتابع بقية قصة الناقة علينا أن نتذكر أن استلهاً الناقة لم يكن غريباً ؛ فهي قادرة على أن تعيش على نبات خشن ذي أشواك ، وهي قادرة على أن تحفظ الماء في جسمها ، وهناك آيات غريبة في تشكيل أقدامها . ولهذا كانت الناقة هي التعبير الصالح عن فكرة الثبات والقهر والصمود . وكان هذا الصمود مفيداً ذا أبعاد لا بعد واحد .

إن الناقة لها وعاء من الجلد بحيث تبدو — إذا نظرت إلى ما يكتنف جانبيها من أوعية المتاع وغشاء الرجل — أشبه بالظلم الذي يسرع فيحرك جناحيه . ويمضي الشاعر فيقول إن الظلم يسابق النعام . وفي أثناء هذا السباق يتساقط الريش من سرعة العدو كما يتساقط الليف عن النخلة .

وهنا نرجع إلى نمط التشبيهات التي ذكرنا منها طرفاً في مقام الأطلال ومقام الفرس . ففي معرض الناقة يتبدى للشاعر صورة إصلاح النخلة للتقيح بحيث ينبغي أن يتساقط الليف عنها . وإصلاح النخلة للتقيح هو من وادي بناء القصر الذي ينسب أحياناً إلى رجل يهودي قادر على الاستثمار . وإصلاح النخلة وتلقيحها جزء لا يتجزأ من الناقة . كذلك كتفا الظلم أو جناحاه جزء من الصورة نفسها . ذلك أن الطائر نفسه قريب من فكرة الأعمال التي تشكل مستقبل

الإنسان . ولذلك كان مفهوم الناقة لا يفترق عن هذا الجهد المستمر . وللناقة جناحان على نحو ما رأينا تبسطهما رحمة وحنانا . وكذلك أخذت الناقة مفهوما لم يستطع الفرس أن يأخذه ؛ فإذا كان في الفرس أبوة وما يرتبط بالأبوة أو الرجولة من عنف وزحام فقد كانت هذه الناقة أشبه الأشياء بالأمومة القوية . ولذلك اقترنت بالنخلة في أذهان العرب . فالناقة لا بد أن تطرح وراءها كل المقاومة . ولا بد — إذن — من حسن تصور هذه المقاومة التي تنهض بها الناقة على طريقة خاصة . فأمومة الناقة — إن صحت هذه الفكرة — أمومة صابرة قادرة راغبة — بطبعها — في استمرار الحياة .

ولا بد أن نعيد التأمل في فكرة أجنحة الظليم . وهكذا نجد أشياء كثيرة تؤيد هذه الدعوى ولو بعض التأييد . إن الناقة تستحيل فيما يسمى عبثا باسم الاستطراد إلى الظليم والنعامة اللذين يتذكرا ن بيضا مدفونا في مكان ما . فالناقة — إذن — ليست عقيما ولكن هناك بيضا مدفونا تبحث عنه النعامة . ولذلك كان حفظ الحياة الموكول إلى الأم قريبا في هذا المجال . فالبيض واضح الدلالة على الذرية واستمرار النوع . وليس هناك استطراد بالمعنى المتعارف ؛ ففكرة الناقة ليست إلا تخيلا ومجازاً أقرب ما يكون مظهراً للبحث عن بعض أوجه الانتماء أو البحث عن أمومة .

ولنلاحظ أن الناقة بالمعنى الحرفي حيوان ، وأن النعام طائر ، ولكن ليس هناك انفصال . إن الشاعر يجعل الوحدات المتمايزة متداخلة ، ينتمي بعضها إلى بعض ؛ فليس هناك فرق بين هذه الأنواع . وكأنها — جميعا — تدور حول أم أو مصدر واحد . وهذه الأمومة بادية على الأخص في البيت الرابع عشر :

فَبَنَّتْ عَلَيْهِ فِي الظَّلامِ خِيَاءَهُـۥـا

كَالْأَحْمَسِيَّةِ فِي النَّصِيفِ الْحَاسِرِ

أي أن النعامة بسطت جناحيها على البيض مع الظلام . فالناقة — لذلك —

هي الأم التي تجمع شتات الوحدات وتحفظها وترعاها . ويمكن أن نتصور كيف يرفض الشاعر طبيعة العلاقات الاجتماعية السائدة في عصره ، وكيف يهفو — مدركا أو غير مدركا تماما — إلى حلم هذه الأمومة العامة .

ومن أكثر الأشياء جاذبية في هذا الموضوع أن تكون الناقة مرادفة آخر الأمر لسيدة من قريش عليها قناعها ولكنها تبدي جانبا من زينتها وجمالها . ولأمر ما آثر الشاعر سيدات قريش ، وجعل السيدة التي اختارها جميلة ولودا ، فتحقق حلم نادر ، وأصبح من الممكن أن تكون الحسنة مثمرة على غير ما يتوقع العربي في بعض خياله وقصصه . فجمال هذه السيدة ضاعف من قدرتها على الإنجاب ، وأصبح الجمال هو وفرة الحظ من الحياة ، وبدأت هذه السيدة كالوسط الذي يلتف حوله البيض .

هذا هو حلم الأم المخصبة التي ينتمي إليها كل البيض أو كل الأفراد . والحكمة التي ينشدها المجتمع تجد ما يعادها من فكرة الربيع الذي أشير إليه في قول الشاعر :

طَرِفتْ مَرَاوِدُهَا وَغَرَدَ سَقْبُهَا

بِالْآءِ وَالْحَدَجِ الرَّوَّاءِ الْحَادِرِ

يتخيل الشاعر أولاد هذه الناقة أو هذه النعامة يأكلون الشجر المتنوع الذي أثمره الربيع . هذه الناقة لا شك مختلفة عن فكرة الفرس ، وإليها يرجع الفضل في انتشار البيض ورفعة أبناء المجتمع من المتزلة التي يعيشون فيها . وبعبارة مختصرة كان الشاعر في مسألة الناقة حريصا على أن يبحث عن اتقاء بعض المخاطر الهادمة التي تأتي من فكرة « العدو » . ذلك أن العدو الكثير في الشعر الجاهلي ليس أمراً هيناً ، وإنما يعبر عن رغبة الإنسان في أن يترك أثرا على الأرض ، كما يعبر في الوقت نفسه عن فكرة التجارب المتغيرة التي لا تثبت حول مبدأ . ولهذا قلنا إن فكرة العدو تعني — ولو من وجه خفي — ضرورة البحث عن

تكامل وانتماء إلى مظهرين يكمل أحدهما الآخر ، وهذان المظهران هما الفرس والناقة .

وهناك مجال كبير للكلام في مثل هذه النواحي الأساسية التي كانت موضوع العناية في الشعر الجاهلي . وليس هناك شك في أن ما يبدو من تشابه الشعر يندفع الباحث . ويمكن أن يلاحظ في كثير من الأحوال تغير الإطار العام ، وكأن العناصر التي تبدو أول وهلة مشتركة أو متداولة قد سخرها الشاعر لكي يبنى منها إطاراً متميزاً .

ونتيجة لذلك كله يمكن أن نلاحظ أن موضوع الناقة في الحقيقة يعتبر جملة أفكار وليس فكرة واحدة - أي أن الشعر ليس فيه تكرار حقيقي بالمعنى الحرفي في كثير من الأحيان لأن الإطار العام يتغير . إننا قد وقفنا عند فكرة الأمومة التي أظهرها الشعر الجاهلي وعني بها . وكان الشاعر الجاهلي - في كثير - يربط بين هذه الناقة وبعض الحيوان . وهذا ما يسمى استطراداً . وحينما نتأمل في الاستطراد المزعوم نجد أن الشاعر حريص على أن يشبه - مثلاً - الناقة بالظليم ، أو هو يربط بينها وبين أنثى الغراب ؛ هذا الطائر الذي يطعم فرخاً صغيراً أنهكه الجوع ، وقد رأينا - أيضاً - أن الناقة تلتقي في الذهن بفكرة الظبية التي شرد عنها ابنها ؛ فهي شديدة العدو من مكان إلى آخر لتبحث عنه ، كما رأينا قبل ذلك أن النعامة تميل وتضطرب وتعدو لتدرك البيض وتحتضنه وترعاه . وإذا غنينا بمثل هذه الشواهد ، وهي كثيرة ، وجدنا أن اختيار زاوية الأمومة لا بد أن يكون له مغزى . فنحن أمام صورتين إحداهما صورة الناقة التي تتمتع بهذه القوة الخيالية فوق البشرية . والصورة الثانية المقابلة هي صورة طائر صغير يسعى لكي يدرك أبنائه . وليس من المستحيل أن تدرك العلاقة بين هذا الطائر وهذه الناقة ، بل من اليسير أن نقول إن فكرة الطائر الذي شغله البيض أو الصغار جزء من ضمير الناقة أو عقلها . أعني أن الناقة إذا نظر إليها من وجه بدت هائلة ، وإذا نظر إليها من وجه آخر وجدناها تعاني من شعور الأمومة أو ترى أن

خاصيتها الأولى هي رعاية الصغار . وحينما تفكر الأم في رعاية الصغار تشعر بشعور مزدوج ؛ فهي في مقام الحارس على الحياة ، ولكنها أيضا تشعر نحو هؤلاء الصغار بالضعف الطبيعي الذي يلاحظ كثيراً .

ولهذا وجدنا من اليسير جداً أن نزعّم أن هذه الناقة الهائلة تخفي في نفسها شيئاً من الضعف . والشاعر لا يعبر عن الضعف تعبيراً تقريرياً كما قلنا من قبل . ولكن التداعي له منطق وله تفسير ؛ فالظلم جزء من ضمير الناقة ، وأنثى الغراب كذلك . فالناقة — إذن — ذات وجهين ، وليست ذات وجه واحد ؛ فهي إذا نظرت إليها من الوجه الأول وجدتها أشبه ما تكون في بنيتها بالأم الكبرى التي تحتوي — في داخلها — كل ما عداها . ولكن هذه الأم الكبرى موزعة على ما يسمى باسم الظلم وأنثى الغراب ، وما شاكل ذلك ؛ فهي مفرقة النفس في أبنائها وذريتها . وهذه الذرية لا تزال — مهما يكبر سنّها — في رتبة الأطفال الصغار بالنسبة للأم .

لا يمكن أن يتجاهل القارئ هذه الفكرة ؛ وكأن معظم الشعراء يستهوي قلوبهم — من أعماقها — بناء صورة الأم . وهذه الصورة — طبعا — جزء من الرغبة في الانتماء . ذلك أن الشاعر يجد الأمومة أوثق وأقدر على تربية هذه الحاسة من الأب . ومن الأشياء القريبة أن كلمة الأم — في اللغة العربية — إذا نظرنا إلى اشتقاقاتها لكي نستوضحها شيئاً ما وجدناها تلتقي مع فكرة المقصد أو الغاية التي يقصدها أو يؤمها الإنسان ، أي أن الأم هي قبله الإنسان الأولى .

وقد شعر المجتمع القديم أن فكرة الأم هي أول واجبات الضمير ، وأكثر الأفكار ضرورةً . فالشعراء — في معظم الأحيان — يتساقطون على هذه الفكرة . وليس أمامك من جهد تبذله للاقتناع إلا أن تنظر في الشعر أو فهارسه لتحصي كم مرة جاء ذكر هذه الصورة . والواقع أن الانتماء إلى الأم شاغل مهم عند المجتمع الجاهلي ، ذلك أن الأم هي المنبت الحقيقي لفكرة المحبة والرضا والسلام . والشاعر القديم يشاق إلى أن يتصورها هائلة الجسم لأن ذلك يعني أنها معين

لا ينضب ، وطاقة لا يسبر غورها كله .

وهذا الافتراض الذي قدمته لا يطمسه — بأية حال — الانتقال الذي يسمى — خطأ — باسم الاستطراد . والمسألة غاية في البساطة . ويمكن اختصارها على هذا النحو . لنقل إن « ا » تتعلق بـ « ب » / و « ب » تتعلق بـ « ج » ، فالسؤال عن العلاقة بين ا / ج سؤال جوهري وطبيعي إلى أقصى حد . وهذا ما حاولنا أن نجيب عنه . وما تزال فكرة الناقة من أكثر الأفكار تعقيداً في الشعر الجاهلي ، وأكثرها حاجة إلى التمهيص . ونحن — في الحقيقة — ما نزال نسأل أنفسنا أسئلة كثيرة . وليس هناك مسوغ — مطلقاً — لتجاهلها . ذلك أن انتقال الشاعر من وصف إلى وصف ينبغي ألا يؤخذ على أنه شاذ خال من المنطق . إننا نجد الشاعر يتحدث عن الناقة ، ويتحدث — بعد ذلك — عن حمار الوحش مثلاً ، ويتنقل — كما نقول — إلى بعض مظاهر هذا الحمار الوحشي . ولكننا نقول في استخفاف لا نحسد عليه إن الشاعر لا يرى أية علاقة بين الناقة والحمار الوحشي . وكل ما جاء به في وصف الحمار الوحشي خارج عن فكرة الناقة . وهذا ما نغنيه بكلمة الاستطراد . فكلمة الاستطراد تعني أن من المشروع جداً في رأي كثيرين ألا توجد صلة بين الناقة والحمار الوحشي . وهم سرعان ما يتخلصون من الإشكال بطريقة ساذجة من مثل قولهم إن الناقة تشبه الحمار الوحشي في السرعة ، ويقولون إن الشاعر استطراد إلى وصف الحمار الوحشي ونسي الناقة — أي أننا بدلاً من أن نقول إننا لم نكشف أي فرض مفيد عن العلاقة بين الناقة والحمار الوحشي نقول إن الشاعر نسي الناقة أو تركها . وهذا الكلام — بالطبع — غير معقول .

فإذا كان ما يسمى باسم حمار الوحش قد خطر في الذهن في أثناء الكلام عن الناقة فمن الطبيعي أن يكون بين الناقة وحمار الوحش شيء أهم من السرعة . ولم تكن الناقة قادرة على أن تسرع لإسراع حمار الوحش . وفكرة السرعة — بداهة — غير وجيهة على الإطلاق مهما يكثر فيها القول ويكثر القائلون بها . فالناقة حيوان مستأنس . وكل ما يستأنس من الحيوان يفقد جزءاً من سلوكه البدائي ، فضلاً على أن الحيوان لا يشبه في سرعته طائراً مثل الغراب والنعامة .

ونحن محتاجون إلى مثل هذه الأشياء البسيطة من أجل أن نقول إن المسألة يجب أن تؤخذ مأخذاً أكثر جداً من فكرة السرعة . ولو كانت السرعة هي المقصد لما استطعنا أن نعرف إلحاح الشاعر على جانب من حياة هذا الحيوان . ولكن الأمر صعب علينا فقلنا إن الشاعر ترك الناقة وراء ظهره ، وهذه العبارة أدل على أن المشكلة لا تزال قائمة أو معلقة أمامنا . ولذلك ينبغي ألا نتردد في أخذ طريق آخر غير السرعة المزعومة . فالناقة – على كل حال – حيوان أقرب إلى البطء إذا قيس بغيره . ولم يكن من المعقول – وسط الجهود الاستثنائية التي تقوم بها الناقة – أن تكون أيضاً في مثل سرعة حمار الوحش أو طائر آخر .

وليس أمامنا بعد هذا الجدل الساذج إلا أن نجرب طريقة أخرى لشرح هذا النمط من التفكير الذي كان محبوباً ومعترفاً به بين الجميع . وشيوعه أمانة ما يحمل من أهمية . ولو كانت المسألة مجرد السرعة كما نزعنا لما عرفنا كيف يلح المجتمع الجاهلي كله في الشعر على مثل هذا الربط أو التداخي . وسنختار – أمامنا – قبل الانتهاء من فكرة الناقة شاهداً من شواهد امرئ القيس التي فسرت بنفس الطريقة المألوفة . ويمكن أن نعتبر هذه النقاط الخاصة بما بين الناقة والظليم أو حمار الوحش قلب الشعر الجاهلي ، إذ فيها ترتبط مسائل غير قليلة مهمة . ومن الممكن أن نتخير بعض النماذج لتلقي الضوء عليها .

يقول امرؤ القيس :

كأني ورَّحلي فوق أحقَبَ قَارحٍ

بشُرْبَةٍ أو طَاوٍ بعِرْنَانٍ مُوجِسٍ (١)

(١) الأحقَبُ : حمار الوحش الأبيض الحقوين . القَارحُ : الحزن . شُرْبَةٌ : موضع . الطَاوي : الضامر البطن أو الذي يطوي نشاطاً وقوة . عِرْنَانٍ : موضع . الموجِسُ : الخائف ، الحذر لشيءٍ يسمعه .

- تَعَشَّى قَلِيلًا ثُمَّ أَنْحَى ظُلُوفَهُ
 (١) يُثِيرُ التَّرَابَ عَنْ مَبِيتٍ وَمَكْنَسٍ
 يَهِيلُ وَيَذَرِي تُرْبَهَا وَيُثِيرُهُ
 (٢) إِثَارَةَ نَبَاتِ الْهَوَاجِرِ مُخْمِسٍ
 فَبَاتَ عَلَى خَدٍّ أَحْمَ وَمَنْكِبٍ
 (٣) وَضَجَعْتُهُ مِثْلُ الْأَسِيرِ الْمُكَرَّدِ
 وَبَاتَ إِلَى أَرْطَاةٍ حِقْفٍ كَأَنَّهَا
 (٤) إِذَا أَلْتَقَتْهَا غَبِيَّةٌ بَيْتُ مَعْرَسٍ
 فَصَبَّحَهُ عِنْدَ الشُّرُوقِ غُدِيَّةً
 (٥) كَلَابُ بْنُ مَرُو أَوْ كَلَابُ بْنُ سَنَبِسٍ
 مُغْرَثَةٌ زُرْقًا كَانَ عَيُونُهَا
 (٦) مِنَ الذَّمْرِ وَالْإِيحَاءِ نَوَّارُ عَضْرَسٍ

-
- (١) تعشى : دخل في العشاء . الظلوف : الحوافر . المكنس : مولج الوحش من الظباء والبقر وغيرها .
 (٢) هال التراب وذراه : أثاره وفرقه عن وجه الأرض . النبات : الذي يزيل التراب الظاهر في الهجرة لتباشر إبله برد الثرى ، فيسكن عطشها . المخمس : الذي ترد إبله الخمس ، وهو أن ترعى ثلاثة أيام وترد الماء في الرابع .
 (٣) الأحم : الأسود . المكردس : الموثق والمقيد .
 (٤) الأرطاة : شجرة . الحقف : الرمل المعوج . ألتقتها : بلتها . الغبية : الدفعة من المطر . المعرس : الباني بأهله .
 (٥) ابن مرو وابن سنيس : صائدان من طي معروفان بالصيد .
 (٦) المغرثة : المجوعة . الذمر : الإغراء والتسليط .
 الإيحاء : الإشارة إلى الشيء أو الكلام الخفي . العضرس : بقلة حمراء الزهر . شبه عيونها بالعضرس لأن عيون الكلاب تضرب إلى الحمرة (!) .

- فأدبر يكسوها الرغَام كأنَّه
 على الصَّمَد والآكام جذوةٌ مُقبسٌ (١)
 وأيقنَ إن لاقينَه أنَّ يومَه
 بذى الرَّمث إن ماوتنَه يومُ أنفُس (٢)
 فأدركنه يأخُذَن بالساق والنَّسا
 كما شبرقَ الولدان ثوب المُقدَّس (٣)
 وغورُن في ظلَّ الغَضَا وتركنه
 كقَرَم الهجان الفادر المتشَمَّس (٤)

يقول امرؤ القيس إن الناقة (تشبه) الحمار الوحشي الذي دخل في وقت العشاء ، وحفر بحوافره مكانا ، وأثار عنه التراب ليجد مبيتا له ، آمنا من الحر . ولكن الحمار يضطجع كما يضطجع الأسير الموثق في القيود . وهذه الصورة غريبة تلفت النظر . فالحمار قلق لا يعرف الراحة التامة . وقد بات صاحبنا بجانب شجرة عظيمة مبلة بماء المطر القوي يريد أن يحتمي بها . ثم قال امرؤ القيس إن هذه الشجرة أشبه بيت بناه رجل ليتزوج فيه ؛ فقد انتشرت حوله رائحة الطيباء . وإلى جانب هذه المتاعب ظهرت كلاب مشهورة من كلاب الصيد يغريها الصياد ، فأدبر الثور الوحشي وأرسل عليها التراب .

-
- (١) الرغام : التراب . الصمد : ما غلظ من الأرض وصلب . المقبس : الذي عند من النار ما يقبس به .
 (٢) ماوتنه أي طلبت الكلاب موته وطلب موتها .
 (٣) النسا : عرق في الساق . شبرق : مزق . المقدس : الراهب الذي يأتي بيت المقدس .
 (٤) غورن : دخلن الغور . الغضا : شجر . القرم : الفحل . الهجان : البيض . الفادر : الذي ترك الضراب . المتشمس : البارز للشمس نشاطا . يقول إن الكلاب رجعت عن الثور وطلبت الظل والراحة . ثم شبه الثور بعد طول المطاردة والتعب بفحل الإبل الكريم الذي كف عن الضراب ، فهو في أكل قوته ونشاطه .

وكان الثور وهو يجري أشبه بجذوة من النار . يقول الشراح إنه شبه بياض الثور وخفته بشعلة من النار أي أن كل شيء في الصور يتعلق بألوان الحيوان . وليس المهم هو هذا الشرح ، ولكن المهم هو أن الثور أخذ في تصور امرئ القيس شكل النار . وأيقن الثور أن يومه في هذا الموضع يوم الموت ، فالكلاب تطلب موته وهو يطلب موتها .

ثم يقول امرؤ القيس إن الكلاب تعبت لطول مطاردتها الثور ، ورجعت عنه ، وطلبت الظل والراحة ثم (شبه) الثور لنشاطه وحدثه بعد طول المطاردة والتعب بفحل الإبل الكريم القوي . ولكن الصور التي يستعملها مثيرة للتأمل ؛ فهو يقول إن هذا الثور الذي استطاع أن يذود عنه الكلاب كالراهب يحاول الصبيان أن يمسوا ثيابه تبركا به . وقد تعودنا أن نغض النظر عما نسميه الصور . ولكن لدينا عدة مسائل صعبة الأولى — كما ذكرنا — صلة الناقة بحمار الوحش . والمسألة الثانية — وربما تلقي ضوءا على المسألة الأولى — الصور التي تتداعى إلى ذهن هذا الشاعر العظيم .

لنلاحظ أولا أن حمار الوحش يريد أن يحيا حياة أسرية هادئة — كما يقال — ويريد أن يزيل التراب الحار عن مبيته ؛ فالمكان حار ولا يمكن أن يصلح من حيث هو للنوم ، وأمسى حمار الوحش أسيرا مقيدا ، خليقا بالشفقة ؛ فهو حريص كل الحرص على الحياة ، يجاهد لكي يتحدى أثر الطبيعة القاسية ، ويريد أن يتعامل معها ؛ فلا بد من الاعتراف بقوتها ، ولا بد من إصلاحها في الوقت نفسه — أي أنه لا يملك إلا أن يبعد التراب الحار لكي يصل إلى طبقة باردة . هذا المنظر من أكثر المناظر احتفالا بحالة إنسانية يصبح فيها الإنسان على الرغم من قسوة عدوه جديرا بالتقدير ؛ فهو يريد الحياة ، وهو يريد أن يتخذ وسط طبيعة صلبة عنيدة مكانا صغيرا يبيت فيه . وهو مطمئن إلى ما أتيح له من نوم غير مريح . ولكن الرضا أو القناعة لا خير فيها ، ومن لم يحارب اضطر إلى الحرب ؛ فحمار الوحش لا يفكر في الحرب . إنه يفكر تفكير الإنسان الذي يريد أن يبني بيتا وينام بجانب شجرة عظيمة ،

ويريد أن تنعقد صلة الصداقة بينه وبين الشجرة أو الطبيعة — وأن ينجب البنين والبنات ... وهذا واضح لا لبس فيه . قال امرؤ القيس إن هذه الشجرة التي بات بجانبها حمار الوحش تشبه بيت رجل أعرس بأهله . وعلى الرغم من أن حمار الوحش يريد أن ينعم ببيت بارد من الحر ، وشجرة أم تؤنسه ، ومكان ضيق محتويه فإن الظروف التي تحيط به لا تمكنه من أن يحيا الحياة التي يرضاها ، فليس في الطبيعة إشفاق على من يريد المسألة . (وهنا نعود مرة أخرى إلى تفهم فكرة عدو الناقة ومسيرها) . والنقطة الغريبة التي تشحذ الذهن في الشعر الجاهلي كله هي أن الحرب تبدو أهم من السلام ، أو هي الوسيلة الوحيدة للسلام . فالحرب تأخذ حمار الوحش من حيث لا يريد ؛ فهو « أسير » وكلمة أسير قد تعني أنه غير راض تماما أو تعني أنه لا يستطيع أن يتمتع بحريته . وهذا واضح ؛ فالكلاب تناوشه وتتبعه ، وحينما تشرق الشمس ، ويريد الثور الوحشي أن يستقبل السلام تفاجئه الكلاب . والكلاب أعداء الحياة .

هناك إذن خصومة بين أصدقاء الحياة الوادعين المسالمين وخصومها . ولكن الخصوم يوصفون في الشعر الجاهلي وصفا محايدا ، فيأخذ الصراع ملامح القوى المتعادلة ، ويبدى كل طرف من أطراف الصراع أصالته في الحياة . ولذلك تجد عيون الكلاب تشبه بحبات حمراء الزهر ، وتجد إلى جانب ذلك أن هذا الحيوان المفترى عليه يأخذ صورتين لا يمكن أن يفلتا من الذهن . الصورة الأولى هي جذوة النار على أرض صلبة مرتفعة . كأن هذه النار هي نفسها قبس الحياة للذي يريد الحياة . بل تجد أن حمار الوحش أصبح راهبا أو كالراهب ؛ أي أن تكوينه الأساسي نقي إلى حد بعيد إذا استثنينا عزله عن الناس . وهذه العزلة لا تنجيه من الصراع ؛ فالأطفال حوله يريدون أن يمزقوا ثيابه . وهذه الصورة من أكثر الصور تأثيرا في النفس ، لأن الراهب الذي يمزق الأطفال ثيابه هو ثور الوحش الذي تعتدي عليه الكلاب . ولكن عدوان الكلاب في هذه الصورة ذو معنى غريب جدا . إن الكلاب تريد أن تأخذ شيئا من السر الغامض في هذا الراهب ، ولكن الكلاب لا تستطيع أن تبرا

في هذه المحاولة من صفة العدوان . وبعبارة أخرى إن ما نسميه أحيانا باسم العدوان كان جزءا من طقوس جليلة مقدسة . وحمار الوحش يتعرض لهذه التجربة التي تنضجه ؛ فهو لا بد أن يعرك مجال المجتمع .

وهذا النسق كله ينبغي أن يقرأ أكثر من مرة ؛ فحمار الوحش في القطعة التي أتحدث عنها يتمثل أمامنا في صورة فحل الإبل النشيط ؛ فكأننا عدنا بعد هذه المسيرة إلى الموضوع الأصلي وهو موضوع الإبل . ولذلك ليس من الغريب أن نجد أن صورة حمار الوحش الخاصة - في الظاهر - صورة الأسير الذي يشبه قبس النار صورة تحفها القداسة . وليس هناك شك إذا نظرنا في أساطير العرب في العصر الجاهلي - في أن الناقة لم تكن مجرد حيوان . إن العالم أو المتحضر قد ينظر بعقله ، ولكن الشعراء - خاصة - يحتضنون الأشياء بخيالهم وحواسهم ، أعني أن الناقة كانت حيرانا مقدسا في بعض الأحيان . وكانت - لذلك كله - صورة الراهب الأسير الذي يأتي الناس بقبس من النار فيعرضه أطفال الأرض - كانت هي هي صورة الناقة العظيمة التي تتعرض للحرب . فالحرب في كل مكان من الشعر الجاهلي . ولذلك ينبغي أن نقول إن ما يسمى استطرادا من الناقة إلى حمار الوحش هو محاولة استطلاع ما يجري في عقل الناقة ونفسها . وما في عقل الناقة هو الأسر ، وهو بناء بيت ، وهو غرس الشجرة ، وهو حلم الشروق ، وهو المطر . ولكن ينبغي أن نخوض الناقة من أجل ذلك كله الحرب . فالحرب في هذه الحال كأنها عنصر ضروري لحياة الناقة وهي أشبه بطقوس التطهير المقدس التي ترفعها إلى رتبة الولي المقرب .

ولا يمكن إذا فصلنا بين كائنين وقلنا هذه هي الناقة وهذا هو حمار الوحش أن نفهم الموضوع بوحده وتكامله . فالموضوع الأسامي هو أن الإنسان موهوب ، وأنه من أجل ذلك لا يستغني عن الحرب . ولأول مرة نجد الراهب يحارب . وأنت تعرف أن الراهب في المفهوم المسيحي لا يؤمن بالحرب . ولكن الحياة الروحية ذات صورة مختلفة عن التصور المسيحي .

وهذا ما تراه في الشعر الجاهلي ، فالشعر الجاهلي قوي في دلالة على نكران هذا التصور والتطلع إلى شيء متميز منه بدرجة كافية . وليس أوضح من هذه الناقه التي تسير في الصحراء تقطعها في كل ناحية . هذه الناقه هي الإنسان المثالي يحمل شعله غريبة ويستحق الحياة إذا هو حارب . ولذلك كان الشعار الروحي في العصر الجاهلي أن الحرب هي مفتاح باب الطهارة .

ومن أجل كشف أبعاد أخرى لهذه الفكرة المعقدة أو المركبة علينا أن ننظر في بعض ما قاله زهير بن أبي سلمى في معلقته المشهورة :

وما الحربُ إلا ما عَلِمْتُمْ وَذَقْتُمْ
وما هو عنها بالحديث المَرْجَمِ
مَتَى تَبْعُوهَا تَبْعُوهَا ذَمِيمَةً
وَتَضُرَّ إِذَا ضَرَّيْتُمُوهَا فَتَضُرَّمِ
فَتَعْرُكُكُمْ عَرَكُ الرِّحَى بِثِفَالِهَا
وَتَلْقَحُ كِشَافاً ثُمَّ تَحْمِلُ فَتُنْثِمِ
فَتُنْتِجُ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشَامَ كُلُّهُمْ
كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِعُ فَتَقْطِمْ

يقول زهير إن السلام غاية الحياة القصوى . ولكن السلام أشبه الأشياء بفكرة تجريدية ذهنية نجمت عن المدركات الحسية وهي الحرب ؛ فالهرب بالنسبة للسلام يقين تجريبي أو حسي ، ولذلك كانت معرفة الحرب أوثق من معرفة السلام ؛ فالسلام بالقياس إلى الحرب رجم أو ظنون أو استنتاجات كما يقول المتجشرون . أما الحسي الواقعي الحميم فهو الجرب . فلننظر بإمعان إذن في بيت زهير الأول الذي بدأ به حديثه ... وحينما وصف الحرب لم يجد إلا فكرة الناقه عوناً له على استقصائها واختبارها . وبيان ذلك في عبارة موجزة لا يحتاج إلى عناء ؛ فقد أشار زهير العظيم إلى عاقر الناقه في ثمود ،

وكان عقر الناقة إيذانا بالدمار والهلاك . فالحرب إذن من حيث هي دمار وعدوان هي موضوع هذا الحديث . وينبغي أن نميز بين هذين الوجهين منذ البدء تجنباً لصعوبات وهمية . والمهم أن زهيراً قد أشار بطريقة ذكية إلى رمز خصب مفيد وهو حياة الناقة ؛ ولفتنا — بإيماء شاردة — إلى أن الناقة في الشعر الجاهلي تريد أن تنجو من تلك العواقب المستقرة في ضمير العربي الموروثة عن الآباء والأجداد . فعقر الناقة نذير شؤم ، ولذلك كان الشاعر الجاهلي يبحث — على الدوام — عن كل ما يجنبها أو يجنبه هذا المصير ؛ ولم يجد أمامه — إذن — إلا أن « يعوذها » على نحو ما نعرف . فالحرب التي يصفها زهير أقرب الأشياء إلى نفثات السحر والشيطان التي ترتبط بفكرة عقر الناقة . وزهير يعرف كذلك أن هذه النفثات جزء من النوازع العدوانية التي تسعى إلى تدمير الذات . ويبدو هذا التدمير الذاتي جزءاً من إرادة داخلية عميقة في البيت الثاني .

وقد أشار زهير في أبيات أخرى مشهورة إلى ما يشبه فكرة عقر الناقة فقال :

رَعَوْا ظَمَأَهُمْ حَتَّى إِذَا تَمَّ أَوْرَدُوا
غِمَاراً تَفَرَّى بِالسَّلَاحِ وَبِالدِّمِّ
فَقَضَّوْا مَنَایَا بَيْنَهُمْ ثُمَّ أَصْهَرُوا
إِلَى كَلِّ مُسْتَوْبَلٍ مُّشَوَّخَمٍ

وفي هذين البيتين يقول زهير إن القوم كفوا عن القتال مدة معلومة ثم عاودوا الوقائع فأحكموا وتمموا منايا بينهم . ولكن هذا كله لا يكفي . فالكلأ الوخيم الذي لا يستمرأ أو الماء الكثير غير النقي كلاهما يعني عقر الناقة . فزهير في هذه الحالة ما يزال يربط بين هذه الفكرة وفساد المرعى والمشرَب وهما مادة الحياة . وقد قارن — ضمناً — بين هذا الفساد وفكرة

السحر . ولا شيء صريح - بداهة - عن السحر في البيتين ؛ ولكن « وصف » الغمار و « وصف » الكلا يمكن أن يؤدي إلى هذا العدو الغريب الدفين الماكر الذي يعبت بالحياة دون أن يرى . وهذا ما جعلنا نقول إن الناقة في الشعر الجاهلي « معوذة » من صناعة السحرة . وفي كل الموضوعات المقدسة أو الأسطورية نجد المتناقضين يجتمعان ؛ فالشيطان والإله مقترنان في الأساطير ؛ وكذلك الحال في هذه الناقة : من الممكن أن تلبس بالشيطان ، ولكن من الممكن أيضا أن يستحيل الشيطان إلى إله . ومهما يكن الأمر فقد عاد زهير بعد قليل في معلقته إلى فكرة الديات وكشف عن التقابل في شخصيتي الناقة . وجعل الناقة مفتاح الرحمة والمغفرة كما جعلها من قبل مفتاح العذاب والعقاب . ولكن الناقة في الحالتين جميعا تبث في نفس المتلقي شعورا من التقوى والخوف . وهناك عبارات غامضة مهمة تنسب إلى الأصمعي بعد الإسلام . قال : الشعر نكد لا يحيا إلا بالشعر . وينبغي علينا أن نحاط كثيرا في فهم المدلول التاريخي لهاتين الكلمتين : النكد والشر ، ولكن الملاحظة - عامة - ذكية وضاعة ، فالشعر الجاهلي لا ينفصل عن فكرة الحرب مهما يكن الموضوع الظاهر الذي يعرض له .

والأطلال ماذا تعني . هناك حرب غامضة أدت إلى العفاء على بعض آثار الديار . بل إن وصف سير الناقة في ذاته يُوحى بالجدل والخصومة والصراع . وقل أن توصف الناقة في غير معارض بعينها . مثال ذلك أنها تدفع الحصى باستمرار ، أو تفسح أمامها الطريق . ومعنى ذلك أنه لا حياة إلا بمدافعة الضغوط التي تتعرض لها . ففي سير الناقة - لو نظرنا بدقة - ضغوط كثيرة . ولكن الحياة الطبيعية للناقة - تلك التي نسميها السلام - ليست أكثر من مدافعة هذه الضغوط التي تخطر للإنسان أو الناقة في كل لحظة تقريبا . ولأمر ما كانت الناقة هائلة قوية الملامح جبارة - كما يقال أحيانا في وصف البشر . ذلك أن الناقة مزودة بقابلية المجاهدة . ولذلك كان الوصف الطبيعي للإنسان في نظر الشاعر الجاهلي هو أنه حيوان محارب . والحرب هنا جزء من ماهية الإنسان كما يقال

في المنطق . فالحرب ليست شيئاً عارضاً على حياة من نوع آخر ؛ وإنما هي لباب التصور الذي يحرص عليه الشاعر الجاهلي ؛ فسير الناقة في نفسه كالحرب ، والناقة تشبه — كما يقال في الكلام الرديء — بحمار الوحش الذي يتعرض للحرب . لذلك كانت فكرة الحرب غريبة . كانت في نظر الشاعر الجاهلي خالية من الدنس أو الإثم . هي الماء الذي يطهر الإنسان . تلك هي فلسفة الحرب . ليست معاكسة للإنسان مفروضة عليه ، وإنما هي صدام تبعته الناقة من أجل الإنضاج لا من أجل الاحتراق . الناقة راعية الحرب . وإذا نظرت مرة أخرى إلى ما جاء في وصف حمار الوحش عند امرئ القيس وجدت الحرب تختلط اختلاطاً واضحاً بفكرة القبس وفكرة الراهب وفكرة الشجرة النامية . والحقيقة أن الشاعر الجاهلي استطاع أن ينقي فكرة الحرب من الخوف والفزع والموت والشيطان .

وإذا حاولنا أن نستقرئ صورة المطر رأينا الظاهرة نفسها : فالمطر في معلقة امرئ القيس مشهور . ولكن كيف تصور امرؤ القيس المطر : كان المطر حرباً أو كالحرب . ولذلك نجد من الغريب أن تتداعى فكرة المطر وفكرة الحرب . صحيح أن المطر منه العنيف ومنه الرقيق . ولكن المطر العنيف — في نفسه — ينفع أكثر مما يضر ، ويعطي أكثر مما يأخذ . ولكن الحرب هي الصفة الأساسية لفكرة المطر ذاتها . فالمطر يقلب الأشجار العظيمة ويكاد يقتلعها من جذورها :

فَأُضْحَى يَسُحُّ الْمَاءَ حَوْلَ كُتَيْفَةٍ
يَكْبُ عَلَى الْأَذْقَانِ دَوْحَ الْكَنْهَبَلِ

والنقطة الثانية أن المطر حينما مر على الجبال أفزع الحيوان فتزل جميعاً من منازلها :

وَمَرَّ عَلَى الْقَنَانِ مِنْ نَفْيَانِهِ فَأَنْزَلَ مِنْهُ الْعُصْمَ مِنْ كُلِّ مَنَزِلٍ

والنقطة الثالثة هي أن المطر لم يترك جذع نخلة ، ولم يترك بيتا إلا أن يكون مبنيا من الصخر . وغرقت في هذا المطر السباع ، وبدت السباع الغارقة كالنبات الصغير من البصل .

كَانَ السَّبَاعُ فِيهِ غَرَقَى عَشِيَّةً بِأَرْجَائِهِ الْقُصْوَى أَنْأَيْشُ عُنْصُلٍ

— أي أن هناك تناسبا أخاذا بين المطر وفكرة الحرب أو بين فكرة الحياة وفكرة الحرب . وامرؤ القيس يريد أن يقول إن أي حدث عظيم من مثل المطر لا بد أن تكون له آثار من العنف والدمار . ولكن هذا الدمار منظور إليه على أنه جزء من عظمة الحدث ذاتها . فالشاعر لا يتصور فكرة المطر التي هي أحب الأفكار إلى حياة الأرض بمعزل عن المقاومة أو المطاردة . والمطاردة تملأ جوانب الشعر القديم : الثور يطارد الكلاب ، والناقة تطارد الحصى ، وهناك أشياء أخرى تطارد الناقة نفسها . والشاعر الجاهلي مولع بأن يجعل الناقة كحيوان أصابه لدغة قط . ولذلك يقول إن الناقة العظيمة لا يمكن أن تتصور حياتها سلاماً نقياً من المقاومة المنظورة وغير المنظورة . ففكرة الحرب ليست جزءاً من المطر فحسب ، ولكنها — أيضا — جزء من كل تصور آخر يخطر للشاعر . فكرة الحرب كأنما هي قلب موضوع الناقة في بعض الأحيان . وكل من له صلة ولو قريبة بالشعر الجاهلي يدرك أن موضوع الناقة من أشق الموضوعات وأكثرها أبعادا في الشعر الجاهلي .

إننا نقول إن العربي يضيق أحيانا بفكرة الحرب . وهذا صحيح ولكن كل شيء كان يوحى إلى الشاعر أن جوهر الحياة هو ما نسميه باسم الصراع . ولذلك يزود الناقة — كما قلنا — بكل ما يجعلها صالحة لتمثيل هذا الدور . وحينما ننظر في أجزاء الناقة التي توصف بعناية ومحبة نتبين أن الشاعر يتأمل صورة خلقت عظيم . والناقة إذن آية من آيات الله تحتوي في داخلها فكريتي الليل والنهار وما بينهما من مطاردة وانسلاخ . الناقة تبدو فوق أي شيء ، وإن كان كل شيء ينتسب إليها . الناقة تكوين شاذ مشبع بالقوة والرغبة ، وإذا

قرأنا كثيراً من صورها تذكرنا فكرة الزلفى التي تحدث عنها القرآن الكريم حين أشار إلى الشرك وعجز العربي الجاهلي عن تصور وحدانية نقيّة خالصة . فالشاعر يحب أن يتصور هذه القوة ذلولاً . ونقرأ الشعر فلا نملك إلا أن نتساءل كيف يمكن أن يكون مثل هذا الكائن العظيم ذلولاً ؟ هل يملك الإنسان حقاً هذه الطاقة ؟ هل يحارب الإنسان من أجلها أم هل تحتاج هذه الطاقة نفسها إلى فكرة الحرب ومحبة الحرب أيضاً ؟ ومهما يكن الأمر فالناقة محتاجة إلى الحرب لتدعم وجودها وتثبت به بما يشبه الدليل ، وتبارك في الوقت نفسه وجود الآخرين الذين يفكرون في غرس الشجرة وبناء البيت والانطلاق من أسر الروح وتلقي المطر .

والواقع أن فكرة الناقة من أكثر الأفكار تنوعاً ، فالناقة منبت كل ما أهم وأقلق وأحزن الشاعر الجاهلي ، أو هي التي تخلق الأفكار التي ترفع الإنسان عن رتبة الحيوان . الأفكار العالية التي لا تتصل بإشباع الحاجات الأولية . الناقة في هذه الحالة ليست وسيلة إلى غاية بل هي مجمع كل شعور بالغائية الواضحة والغامضة . الناقة هي خالقة الأساطير التي أخرجت الشعر من الغناء الساذج إلى التصدي الملح لفكرة المشكلات أو لنقل إن الناقة هي التي نقلت الفكر العربي قبل الإسلام مما نسميه طبيعة الملاحم إلى طبيعة الدراما والصراع . فالعلاقات الأساسية بين الشاعر والعالم في شكل مزاج من الرفض والقبول تكمن في هذه الناقة .

وليس أمامنا بعد ذلك إلا أن نضيف فكرتين فحسب تتمايز إحداهما من الأخرى تمايزاً كافياً . ولكننا نريد أن يستقر في الذهن أن الشاعر القديم كان يظن الناقة رمزاً لكل هم أو اهتمام أساسي . ولذلك لا ينافسها في خلق الأفكار شيء . وبينما بدا الفرس أحياناً فرحاً مختالاً أو فخوراً ثملاً بالنصر بدت الناقة - في بعض الأحيان - مهمومة مثقلة بالأعباء حتى في لحظات النصر التي يتخيلها الشاعر : شاعرة بتكاليف فكرة الاتصال ومشقتها . والاتصال الروحي فيما نعرف هو مشكلة العربي .

يقول المثقب العبدى — وهو شاعر فحل قديم يقول بعض الباحثين إنه أقدم من النابغة :

أَجِدَّكَ مَا يُدْرِيكَ أَنْ رُبَّ بَلَدَةٍ	إذا الشمسُ في الأيام طالَ رُكُودُها (١)
وصاحت صَوَادِيحُ النَّهَارِ وَأَعْرَضَتْ	لَوَامِعُ يُطْوَى رَيْطُهَا وَبُرُودُها (٢)
قَطَعَتْ بِفَتْلَاءِ الْيَدَيْنِ ذَرْيَعَةً	يَغُولُ الْبِلَادَ سَوْمَهَا وَبَرِيدُها (٣)
فَبِتُّ وَبَاتتْ كَالنَّعَامَةِ نَاقَتِي	وَبَاتتْ عَلَيْهَا صَفْنَتِي وَقَتُودُها (٤)
وَأَغْضَتْ كَمَا أَغْضَيْتْ عَيْنِي فَعَرَّسَتْ	عَلَى الثَّفِنَاتِ وَالْجِرَانَ هُجُودُها (٥)
عَلَى طُرُقٍ عِنْدَ الْأَرَاكِةِ رِبَّةً	تُؤَاذِي شَرِيمَ الْبَحْرِ وَهُوَ قَعِيدُها (٦)
كَأَنْ جَنِيْبًا عِنْدَ مَعْقِدِ غَرْزِهَا	تَزَاوِلُهُ عَنْ نَفْسِهَا وَيُرِيدُهَا (٧)
تَهَالِكُ مِنْهَا فِي الرِّخَاءِ تَهَالِكَا	تَهَالِكُ أَحَدَايَ الْجَوْنِ حَانَ وَرُودُها (٨)

-
- (١) أجدك : قال الأصمعي معناه أجدا منك ، وقال أبو عمرو : أحقا منك : الركود : الوقوف والسكون : أراد وقت شدة الحر .
- (٢) الصواديح : الجنادب تصدح في شدة الحر أي تصوت . أعرضت : أرتك عرضها أي ظهرت . اللوامع : أراد بها السراب . الریط : الثياب البيض . شبه السراب في قلبه بثياب تطوى .
- (٣) الفتلاء : المفتولة الذراعين ، الذريعة : الواسعة الخطو . يغول البلاد : يطويها . السوم : السير السريع الدائم . البريد : شدة السير .
- (٤) الصفن : شيء من جلد يحملون فيه زادهم . القتود : خشب الرحل .
- (٥) الإغضاء : قصر الطرف . التعريس : النزول في آخر الليل . الثفنات : ما مس الأرض من صدر البعير وقوائمه في بروكه . الجران : جلد باطن العنق . هجودها : نومها .
- (٦) الأراكة : موضع . الربة : المجتمعة . تؤاذي : تحاذي وتقابل . الشريم : الخليج . قعيدها : ملازم لها .
- (٧) الجنيب : الدابة تقاد إلى جنب أخرى ، أراد به هرا فهو يقول : كأنها لسرعتها ينهبها هو عند معقد غرزها وهو حزامها . تزاوله : تحاذله وتعالجه . يريدتها : يقصدها أي بالأذى .
- (٨) التهالك : الاجتهاد في السير . الرخاء : الاسترخاء . يقول استرخاؤها في سيرها تهالك . الجون : القطا . شبهها بقطاة حين ورودها عطشى .

فَنَهْنَهَتْ عَنْهَا وَالْمَنَاسِمُ تَرْتَمِي بِمَعَزَاءٍ شَتَّى لَا يُرَدُّ عَنْوُودُهَا (١)

في هذه الأبيات تبدو الناقة سيّدة على الطبيعة بمعنى ما . وتأخذ عناصر الطبيعة صفة معادل موضوعي . فالحر الذي يحرص عليه الشاعر أو علو الضحى في النهار معادل " لتفتح النفس على أسرار ومكنونات . وتصطحب الطيور الناقة على نحو ما تصطحب الماجد المحارب كما سنرى في شعر النابغة . الطبيعة تبدو مدينة في معناها لما تعطي لها الناقة . ولكن دين الطبيعة الساكنة للناقة أو قدرة الناقة على كشف معناها يعني هو الآخر جَوْب الجزيرة . ذلك أن وصل الإنسان بالإنسان في الجزيرة يعود الشاعر فيعبر عنه بارتفاع الحر وتصويت الطير . وهذه المشاعر الطبيعية تقف من الناقة النشيطة أو الفعالة موقف التحية . وليست الناقة غافلة عن سكون الشمس وصياح الجنادب . فالتناسق قائم بين هذه العناصر من جهة والبحث عن مفهوم لصلة الإنسان من جهة أخرى . وهذا البحث المتمثل في جَوْب الجزيرة يرتبط في كثير من الأحيان بفكرة النعامة . وتجعل النعامة الناقة كائنا متعاليا على الأرض منطلق الروح . ويعبر الشاعر عن هذا الانطلاق أو النشاط بإغضاء الطرف . وغض الطرف لا يعني — إذن — العجز عن ملاحقة الواقع بل يعني الرغبة في وضع الواقع في إطار نفسي داخلي خلاق ، أو يعني — بعبارة أخرى — أن مشكلة الإنسان في الجزيرة ليست مشكلة مادية عملية وإنما هي مشكلة نفسية خلقية روحية . وهناك قرينة على ما نزعناه ؛ فالناقة حين تنزل في الليل يظل كل شيء قائما على ظهرها . فهي لاتلمس التخفف من الشعور بالعبء ، وإنما يعطي لها الليل فرصة تنوير مشكلات هذا العبء . وهذا التنوير يحتاج إلى ما يشبه طقوس الصلاة والسجود الذي يصفه الشاعر في البيت الخامس . وفي هذا الهجود لا تفارق الناقة أحلام « الصلة » بين الإنسان . فالنوم في ذاته أسلوب لمواجهة أعباء النهار .

(١) نهنت : كفت . المنسم : ظفر الحف . المعزاء : الأرض ذات الحصى الصغار . شتى : ليست بمستوية . عنود المعزاء : هو ما يطير من الحصى فيعند أي يأخذ في ناحية .

هذه الناقة مشكلتها الأساسية هي فكرة الاتصال . والاتصال ليس في تصور الشاعر عطاءً أو منحةً خارجية تأخذ فيها الناقة دور المتلقي الراكد . فالاتصال عناء ومكابدة يعبر عنها الشاعر بلدغة الهر . ذلك أن هناك بقايا «أرضية» إن صح هذا التعبير ، ولكن الناقة لا تقدم رجلاً وتؤخر أخرى ، ولا تنقسم على نفسها بل تنطلق هذه النفس انطلاقاً راثماً . لا يستطيع شيء أن يعوقها . فهناك الشعور المستمر بأنها تواقة مشتاقة أبداً . ومن الغريب أن «السراب» يحد صفة الشوق بأشياء . وقد بدا السراب كثياب بيض تطوى . والثياب والشمس الساكنة التي يقال إنها الحر والصواديح كلها طقوس تحلية النفس والطهارة لمن يريد الاتصال .

ولكن هذا الاتصال وبعبارة أخرى قهر الشعور بالانفصال لا يستقيم بالإشباع الوهمي لل رغبات . ويظهر أن الشاعر الجاهلي خامره الشك فيما يمكن أن ينجم عن الشعر من ضرر بعد بلوغه هذا المستوى . ذلك أن الثقافة التي يسويها — إن صح هذا الوصف — تصب آخر الأمر في تنشيط الخيال . ولذلك أراد الشاعر أن يمهّد الطريق إلى ما يسمى باسم النثر . وبعبارة أخرى يمهّد العقل لمعانقة الواقع ، وإيجاد نقطة التحام أقوى بين الحلم والحياة . ولذلك تمتعت الناقة — في زعمنا — بفكرة العمل . ذلك أن العمل هو المخرج الوحيد من سجن الخيال والحلم والانفصال . وأعطى العمل الذي يعزى إلى الناقة قيمة فوق المادة . ولا بد من أجل توضيح شيء من هذا أن نقف في آخر هذا الباب عند ما قاله عبدة ابن الطبيب . وهو شاعر مجيد فيما يقول الباحثون ، ولكن من الأهمية بمكان أن نذكر أنه مخضرم ، أدرك الإسلام فأسلم . وهذه الحقيقة تزكي الفرض الذي تناولته الآن . ذلك أن الإسلام وجد من الضروري أن يحدث تغييراً في مدلول العمل ، وأن يجيب عن الأسئلة المثيرة التي تعلق بذهن العربي الجاهلي في هذا الشأن . وإذا قرأنا الصورة الرمزية للناقة وجدناها دائبة الحركة . ولا نملك إلا أن نسأل أنفسنا من أين ؟ وإلى أين ؟ ولماذا ؟ ولا أريد أن أستطرد إلى أكثر من ذلك فأنا حريص على أن أقدم إليك قطعة من شعر عبدة بن الطبيب :

فَعِدَّةٌ عَنْهَا وَلَا تَشْغَلُكَ عَنْ عَمَلٍ
بِجَسْرَةٍ كَعَلَاةِ الْقَيْنِ دَوَسْرَةٍ
عَنْسٍ تُشِيرُ بِقَيْنَوَانٍ إِذَا زُجِرَتْ
قَرَوَاءٌ مَقْدُوفَةٌ بِالنَّحْضِ يَشْتَعْقُهَا
وَمَا يَزَالُ لَهَا شَأْوٌ يُوقَرُهُ
إِذَا تَجَاهَدَ سَيْرُ الْقَوْمِ فِي شَرَكٍ
نَهَجٍ تَرَى حَوْلَهُ بَيَاضَ الْقَطَا قُبَصًا
حَوَاجِيلٌ مُلِثَتْ زَيْتًا مُجَرَّدَةً

إِنْ الصَّبَابَةُ بَعْدَ الشَّيْبِ تَضْلِيلُ
فِيهَا عَلَى الْإِيْنِ إِرْقَالٌ وَتَبْغِيلٌ (١)
مِنْ خَصْبَةٍ بَقِيَتْ فِيهَا شَمَالِيلُ (٢)
فَرَطُ الْمِرَاحِ إِذَا كَلَّ الْمَرَاسِيلُ (٣)
مُحَرَّفٌ مِنْ سَيُورِ الْغُرَفِ مَجْدُولُ (٤)
كَأَنَّهُ شَطَبٌ بِالسَّرْوِ مَرْمُولُ (٥)
كَأَنَّهُ بِالْأَفَاحِيصِ الْحَوَاجِيلُ (٦)
لَيْسَتْ عَلَيْهِنَ مِنْ خُوصٍ سَوَاجِيلُ (٧)

وما أكثر ما قاله الشعراء في الانتقال من النسب . ولكن هذه الصور مفيدة
حقا ، أعني صورة علاة القين أو سندان الحداد ، وصورة سيور الجلد المدبوغ ،

-
- (١) الجسرة : الناقة الصلبة المتجاسرة . القين : الحداد هنا . قال الأصمعي : كل عامل بمحدد عند
العرب قين . العلاة : سندان الحداد . الدوسرة : الصلبة الضخمة . الإين : الإعياء . الإرقال :
مشي فيه سرعة وجمز . التبغيل : أرفع من المشي ودون العدو .
- (٢) العنس : الناقة الصلبة . القنوان : عنقا النخلة . الخصبية : نوع من النخل . الشماليل :
البقايا تبقى في العذق .
- (٣) القرا : الظهر . النحض : اللحم . يشمفها : ينزع فؤادها ويستخفها . المراسيل : السراع
السهلات في السير .
- (٤) الشأو : الطلق . يوقره : يكف منه . المحرف : الزمام والجديل له حرف من الضفر .
الغرف : الجلد دبغ بالتمر والشعير ويمتاز بليته .
- (٥) تجاهد : اشتد . الشرك : الطريق المنقاد . الشطب : سمف النخيل تتخذ من قشره الحصر .
السرو : موضع باليمن . مرمول : منسوج .
- (٦) النهج : البين ، يريد الطريق . القبص جمع قبصة وهي ما أخذ بأطراف الأصابع . الأفاحيص
جمع أفحوص وهو الموضع الذي تبيض فيه القطا . الحواجيل : القوارير .
- (٧) مجردة : يعني أن هذه القوارير مجردة ليس عليها غلف . السواجيل جمع ساجول وسوجل
وهو الغلاف .

وصورة تشذيب النخيل ، وصورة الحصر ، وصورة القوارير الصغار ملئت زيتاً . ومن الواضح أن كل هذه الصور تدور حول فكرة العمل اليدوي الذي يخلقه الإنسان . ولكننا تعودنا أن نقول إن الشاعر يتحدث عن ناقة صلبة شديدة أو قوية طويلة الظهر ، مرحة نشيطة ، وتعودنا أن نقول إن الشاعر يصف الطريق الذي يسير فيه القوم . وكذلك نقول إنه يذكر المواضيع التي يبيض فيها القطا . وكل ما عدا ذلك - في وهما - وسيلة لا تضيف إلى الموضوع شيئاً جوهرياً . أي أن الصور - فيما نزع - لا تؤثر في خلق المعنى . وهذا خطأ ؛ فالصور السابقة من الممكن أن تفهم بمعنى العمل . ولو مضى القارئ دون التفات إلى الصورة الأولى لكان من الجائز أن تذكره الصورة الثانية أو الثالثة فهي صور متلاحقة ، ولكنها تؤلف ما يشبه النسيج الواحد . ولذلك كان من الوفاء لعقل الشاعر أن يتفكر القارئ فيما أراد بهذا مثلاً . فالناقة توصف - كما يقال - بالرجوع إلى فكرة الجهد الذي يحقق به الإنسان ذاتيته ويواجه به دوافع الخطر ، ويحقق به شعوره بصلاحيته للبقاء . ولست أشك في أن الصور السابقة لا يقصد منها - فحسب - التعبير عن سرعة الناقة وعلامات الطريق . فالشاعر يقول أولاً :

هل حبلى خولة بعد الهجر موصول

أم أنت عنها بعيد الدار مشغول .

ولكنه يعرض عن خولة كما يعرض الشعراء ، وربما تكون خولة صورة للحياة الدنيا من حيث هي متاع الغرور . وربما يستدرك الشاعر على نفسه فيتصور الحياة تصوراً آخر أرقى . ولست أجد في هذا كثيراً من الغرابة ما دمت أقرأ في حديث الناقة فكرة المحاولة والعمل المتلاحق . فحديث خولة لا يتجاوز الحاضر والشعور . ولكن ينبغي على المرء أن يتجاوزهما إلى الفعل أو الحدث . ويظهر أن حديث المرأة لا يحقق فكرة الصلة والاندماج قدر ما يحققه حديث الناقة . وتجسيد فكرة العمل ؛ ففي العمل يبدو ما يهبه الإنسان على حين يختلط

في حديث خولة ما يهيبه الشاعر بما يأخذه ، وتختلط الأثرة بالإيثار ، ويلوح الشعور بتجنب الحياة والاستهتار الذي يدل على الأسى في باطنه . ولا كذلك العمل فإنه يحقق الصلة ويذهب الحزن ، ولكنه لا يقوى على ذلك إلا إذا مازجه نوع من التقدير العلوي أو الولاء لمبدأ غامض . ذلك الولاء الذي يرمز إلى موضوعه بفكرة الناقة التي أريد بها أن تنسخ الولاء لفكرة خولة . وقد تكون الناقة - في هذا السياق المركب من تلك الصور وما تتركه من أثر - أكثر غموضاً من خولة ، ذلك أن المتعة الأولى حية قريبة على حين تختفي فكرة المتعة أو تذوب في شيء أجل منها . ليس من شك في أن فكرة المتعة تبدو أقل من أن تنهض بالانطباع الذي تتركه هذه الناقة . وليس لهذا من سبب فيما أزعج سوى أن هذه الناقة العاملة مبدأ أرفع من الحس ، وأكثر سمواً من الإنسان .



الفصل الخامس
الأرضُ الخطّامَةُ

و حينما نرحل إلى المطر سوف نجد كل شيء يأخذ برقاب كل شيء . وقد بدأ امرؤ القيس يحقق الخطوط العريضة المهمة ، وبات من بعده الشعراء يقيمون للمطر بناءً كبيراً . كل شاعر يضيف إليه جانباً من عمله . كل شاعر يرى أنه يجب عليه أن يتم النهج الذي بدأه امرؤ القيس . ومن ثم يبدو المطر آلة ضخمة صنعها كثيرون . من الممكن — أحياناً — أن يميز بعض أجزاءها ، ولكن الآلة — من حيث هي « كل » أو نظام — موجودة . وكذلك صورة المطر في الشعر الجاهلي . يمضي الشعراء فيتعمقونها أو يحورونها . ولكن التحوير يأخذ صفة النمو . صورة المطر تنبع من باطنها باحثاً لها عن قوام موحد أو هيكل متماسك متكامل . كل شاعر نذّر للمجتمع أن يعطي له من شعره شيئاً لكي تبقى صورة مطر امرؤ القيس حية على الدوام . ومن ثم كان من الواجب أن يقرأ ما قاله امرؤ القيس في أكثر من موضع عن المطر . ومن أشهر ذلك — كما تعرف — كلامه في المعلقة . ومن قبل أشرنا إلى بعض ملامح هذا المطر ، ولاحظنا أن المطر يقتلع أصول النبات ، ويهدم البيوت ، ويكاد يقتلع الأشجار ، ويجعل الحيوان يلتمس في خبائه النجاة :

وَمَرَّ عَلَى الْقَنَانِ مِنْ نَفْيَانٍ — فَأَنْزَلَ مِنْهُ الْعُصْمَ مِنْ كُلِّ مَنَزِلٍ (١)

(١) القنّان : اسم جبل لبني أسد . النفيان : ما تطاير من قطر المطر . الأعصم : الذي في إحدى يديه بياض من الأوعال وغيرها .

وتيمساء لم يترك بها جذع نخلة ولا أطماً إلا مشيداً بجندل^(١)

ولم يكن هذا المطر نوعاً من الدمار الخالص الذي تهتر له النفس المريضة التي تشعر بأن خلاصها هو نفسه خلاص العالم ونهايته . ولم تكن نفس امرئ القيس — الشاعرة — من هذا النوع الذي يرتاح لرؤية العذاب . يجب أن نبرئ شعراً من شعراء القيس من شهوة العذاب والدمار . ومن الممكن أن نحتج ببعض الآيات التي تعطي دلالة في هذا السبيل .

فامرؤ القيس قبل أن يصف المطر يبدأ بالبرق قائلاً :

أصاح ترى برقاً أريك وميضه	كلمع اليدين في حبي مكلل ^(٢)
يفضي سناه أو مصابيح راهب	أمال السليط بالذبال المفتل ^(٣)
قعدت له : وصحبتني بين ضارج	وبين العذيب ، بعد ما متأملي ^(٤)
على قطن بالشيم أيمن صوبه	وأيسره على الستار فيذببل ^(٥)
فأضحى يسح الماء حول كثيفة	يكب على الأذقان دوح الكنهبل ^(٦)

هذا البرق يتلأأ ضوءه ، فهو يشبه في تحركه تحرك اليدين أو مصابيح الرهبان يصب الزيت عليها . وبعبارة أخرى حينما هب الراهب المصباح سقط المطر ؛ فالمطر استجابة لدعوات راهب عظيم . ويمكن أن نرى تقلب الكفين

(١) تيماء : قرية . الأطم : القصر . الجندل : الصخر .

(٢) الحبي : السحاب المتراكم . وجعله مكللاً لأنه صار أعلاه كالإكليل لأسفله . ويروي مكلل بكر اللام أي مبتسم .

(٣) السليط : الزيت . الذبال : الفتيلة .

(٤) ضارج والعذيب : موضعان .

(٥) قطن : جبل . الشيم : النظر إلى البرق وترقب المطر .

(٦) الكب : إلقاء الشيء على وجهه . الأذقان مستعار في البيت للشجر . الدوحة : الشجرة العظيمة . الكنهبل : ضرب من شجر البادية .

سمةً من سماته أيضاً . يبدو أن مصباح الراهب وتقليب كفيه أعانا — بطريقة ما — على ولادة المطر . فالولادة ظاهرة في قول امرئ القيس : إن السحاب متراكم يشبه أعلاه الإكليل . وقد لمع البرق وتلألأ في أثنائه . هذه صورة واضحة الدلالة على فعل الانبثاق العظيم . وليس عندي شك في أن المعنى الروحي لولادة المطر قد فهمه شعراء العربية . وهناك شعر غير قليل من بينه أبيات مشهورة لابن المعتز يربط فيها بين حركة البرق وحركة مصحف يفتح ويغلق . وهذه صورة مبهمة يمكن أن توضح — قليلاً — إذا قيست بماضي فكرة البرق في الشعر العربي . فالمصحف الذي عنى ابن المعتز يطوي في داخله فكرة الراهب وتقليب الكفين معاً عند امرئ القيس . والواقع أننا لا نهتم حتى الآن — مع الأسف — باستيضاح العلاقات التي تربط بين أفكار الشعراء .

ومهما يكن فإننا لا نستطيع أن نتجاهل صلة ما بين فكرة الراهب وفكرة المطر . وبهذا يصبح ضوء الراهب قويا بحيث يغشى كثيراً من الكائنات فتتكب على أذقانها . وعلى هذا النحو تتعدل صورة الدمار التي تظهر أول وهلة من الأبيات . وبعبارة أخرى لا يستطيع كثير من الكائنات أن يثبت لضوء الراهب . وهذا هو مقتضى البدء بفكرة مصباح الراهب على نحو ما يوجد في القصيدة .

وفي وسعنا أن نتأمل الحيوان الذي ينزل من أعلى الجبل . يقول الشراح إن الحيوان من شدة هول المطر ينزل من كل موضع من الجبل . وهذا غير كاف تماماً ، فالجبل في ذاته — على هذا النحو — كالبيت الذي فارقه سكانه وأهله فبدا غريباً موحشاً ، وفراً كل حيوان من ذويه فقد شغله شأن جديد . ذلك أن هذا الحادث الكوني العظيم لا ينسجم مع الظواهر المطردة . و(الحيوان) — بداهة لا يستطيع أن يتكيف معه بسهولة . ولا بد ، لهذا السبب ، من مضي وقت معقول حتى يحدث قدر ضروري من الوعي والتكيف .

المطر في شعر امرئ القيس قيامة غير عادية ، أو هو هزة كبرى تنسخ

التجارب اليومية المألوفة ، وتفصل بين جزئين من الحياة . ولذلك يقول امرؤ القيس :

« ... بُعْدَ مَا تَأْمَلِي »

فالتجربة الكونية الخطيرة التي يتوهمها امرؤ القيس بعيدة المآلى ، غير واضحة الطريق . ولكن الشاعر مشوق إلى الرؤى البعيدة فهو يقول في بيت مشهور :

كَأَن ثَبِيرًا فِي عَمْرَانِينَ وَبَلِيهِ كَبِيرُ أَنْاسٍ فِي بَجَادٍ مُزْمَلٍ .

وقد عجز الشراح عن استيضاح هذا البيت فقالوا كأن هذا الجبل في أوائل المطر سيد أناس قد تلفف بكساء مخطط . قالوا شبه تغطيته بالغشاء بتغطي هذا الرجل بالكساء . ومحصول هذا يسير جداً أي أن فكرة كبير القوم تدوب على هذا الوجه . وهي — فيما نرى — ذات قيمة كبيرة . فهناك سيد من السادة وأولى الأمر في المجتمع قد اهتم بهذا المطر ، وأخذ يجلس متأملاً عليه ما يشبه العبادة التي يسدها المرء على وجهه أحياناً هيبة من المطر أو تأملاً في مغزى مسا أصاب الكائنات على يديه . وبعبارة أوضح ليس من اليسير الاستغناء عن صورة رجل من علية الناس وساستهم . ويدخل الإنسان في هذا الموضع فيبدو كأنما يتلقى المطر ، وكأنما يريد أن يصغي إلى صوته ، وأن يتحسس — في نفسه — وقعه عليه . ولكن الشراح ينتقلون من بيت إلى بيت ، فينسون الماضي ، وينسون أن الإطار الداخلي لصورة المطر يتكون من ذلك الراهب الذي تحدثنا عنه ، وسيد القوم الذي يستقبل المطر محتفياً به وبمغزاه . وهكذا نجد المطر يبدأ بفكرة الراهب وينتهي إلى أن يجعل الراهب سيداً مديراً لأمر قومه .

وفي وسعنا أن نقرأ بيتاً مفيداً هنا :

كَأَن ذَرَى رَأْسِ الْمُجَيَّمِ رَغْدُوءَةً مِنْ السَّيْلِ وَالْغُثَاءِ فَلَكَّةٌ مِغْزَلٌ

ولذلك يصبح الجبل مغطى بالثياب والغزل :

وَأَلْقَى بِصَحْرَاءِ الْغَبِيطِ بِتَعَاعَتِهِ نَزُولَ الْيَمَانِي ذِي الْعِيَابِ الْمُحَمَّلِ

وبهذه الصورة عادَ إلى الجبل ما فقدته حينما نزل منه الحيوان . أو لنقل تغيرت طبائعه ودخل في حوزة الإنسان . وأسفر الرعب الذي أحاط به أول الأمر عن مغزاه ، ولولا هذا الرعب الشديد لما استطاع النبات الناشيء من المطر أن ينمو ويزدهر . وكذلك بدا النذير المدمر — في ظاهره — رحمة وبركة . ولكن البركة ما كانت لتفهم — في منطق امرئ القيس — بمعزل عن هزة الخوف الأولى . فالأرض عقيم لولا أن تهتر . واهتزازها — في وصف امرئ القيس — ضرب من الخوف الضروري . والحقيقة أن فكرة الخوف أعطى لها في هذا السياق قيمة إيجابية . وبدأت أبعد الأشياء عن العائق الذي يحول دون ازدهار الروح بل هي على العكس جزء أساسي من ذلك التحول المزدهر .

ولنقرأ آخر الأمر هذا البيت الجميل :

كَأَنَّ مَكَائِيَّ الْجِسَاءِ غُدِيَّةً صُبْحَنَ سُلَافًا مِنْ رَحِيقِ مُفْلَلٍ

كأن الطير سقي خمرا في الصباح ، فانطلق لسانه ، وتتابع صوته وتمتع بالشعور بالنشاط . هذا هو منطق النصر الذي تحقق ، والطير — كما رأينا — يعبر عن موقع الأحداث على وجدان الإنسان . ولذلك كان مطر امرئ القيس من أكثر الأشياء جاذبية في الشعر العربي . هناك صوت الطير التي شربت شراباً حاداً ، فاستحالت حياتها بشرا ، وكذلك السباع فارقها ما في قلبها من خوف وعدوان وأصبحت كنفوس النبات نقية طاهرة . وفكرة الإنبات في التراث القديم لا تخلو من هذه الدلالة . ولعل هذا كله يكفي لكي نقول إن المطر الذي شغل به امرؤ القيس بعيد عن صورة الدمار ، بل كان في الوقت نفسه أشبه ببحث وجداني صعب قاس يحتاج إلى توضيحات وفداء وعذاب . ولكنه يستأهل كل ما يبذل فيه من خوف وولاء معاً .

وهناك — بعد ذلك — سمات أخرى غير قليلة يجد المرء في قراءتها متعة إذا قلب في التراث الجاهلي باحثا عن فكرة المطر . والواقع أن هذه الفكرة تعطى للشعر وبخاصة ما مضى منه في أمر ما يسمى الفرس والناقة بعدا جديدا . ومن الممكن أن نلاحظ أن فكرة الثياب التي جاءت في شعر امرئ القيس علقت بأذهان الشعراء . وسأضرب المثل بقصيدة لعمر بن الأهتم الذي كان خطيبا بليغا شاعرا ، شريفا جميلا ، وفيه قال الرسول عليه السلام إن من الشعر حكما ، وإن من البيان لسحرا .

ومُسْتَنْبِحٌ بعد الهدوء دَعَوْتُهُ	وقد حَانَ من نَجْمِ الشتاء خُفُوقُ ^(١)
يُعَالِجُ عِرْنِينَ مِنَ اللَّيْلِ بارِدًا	تَلْفُ رِيَّاحٌ ثَوْبَهُ وَبُرُوقُ ^(٢)
تَأَلَّقُ فِي عَيْنٍ مِنَ الْمَزْنِ وَادِقٍ	له هَيْدَبٌ دَانِي السَّحَابِ دَفُوقُ ^(٣)
أَضَفْتُ فلم أفحش عليه ولم أقل	لأَحْرِمَهُ إنَّ المكانَ مَضِيقُ ^(٤)

وفي هذا الجزء يقول عمرو بن الأهتم إن رجلا يستنبح الكلاب في هدوء الليل حينما يخفق نجم الشتاء للغروب في جوف الليل . والليل متكبر البرد ، والبرق يلعب فوقه متألقا في مزن يدنو إلى الأرض ، وسحاب ذي أهذاب يتدفق منها الماء . وهذه الأبيات تأخذ زاوية تختلف بعض الشيء عن زاوية امرئ القيس . ولكن امرأ القيس كان يقول ما قاله عمرو بن الأهتم تقريبا عن السحاب والثياب . فالأرض عارية إلا أن تغطي ، وفكرة أهذاب السحاب — إذن — ليست مجرد حلى أو وهم بصري ولكنها أكبر من ذلك ؛ فالسحاب

(١) المستنبح : الرجل يضل الطريق ليلا فينبج لتجبيه الكلاب إن كان قريبا منها ، فإن أجابته تبع أصواتها فأتى الحى فاستضافهم . النجم هنا الثريا وذلك أنها تخفق للغروب جوف الليل في الشتاء .

(٢) العرنين : الأنف .

(٣) تألق : تلمع . العين : مطر أيام لا يقلع . المزن : السحاب الأبيض . الودق : الداني من الأرض . الهيدب : شيء يتدل من السحاب مثل الهذب من ربه .

يدنو من الأرض ، ويبعث بالماء الدافق . وكأنما يحتضن الأرض احتضاناً غريباً لا يخلو من الإشفاق . وهنا يشبه الثياب التي علقت بالشعر الجاهلي في وصف الظعائن . والشاعر لا يصرح بهذه الفكرة تصريحاً ، ولكننا نعود فنقرأها بسهولة لأن الرياح تلف ثياب ذلك الباحث عن الكلاب في البيت الأول . والثياب التي نقول إنها السحاب تعطي كل فكرة عن العافية ، وتغطي الأرض حتى تعطي لها فرصة النمو كما يغطي البيض أحياناً ليفقس . ولنلاحظ صورة الكلب الذي ينبج ، أو يراد له أن ينبج ، وما يتبع ذلك من السحاب والمطر . وكأنما المطر استجابة لإرادة الكلب ونباحه . ونباح الكلب ليس غريباً — على هذا التفسير — عن إرادة المطر . وهما معاً مظهران لشيء واحد . والحيوان — عامة — يؤدي وظائف وجودية كثيرة خطيرة في الشعر الجاهلي . والذين يقرأون الشعر قراءة البلاغة يستنكرون هذا وما يشبهه ويعلق بأذهانهم فحسب أن الكلب لا يصلح أن يكون شيئاً آخر غير الحرص والحقارة ؛ فالحرص هو الجانب العملي الذي يستهوي المعنيين بالبلاغة . إنما الكلب هنا هو صوت الأرض كلها وهي تتجه إلى السماء رغبة في المطر . الكلب ذو علاقة وثيقة هنا برغبة الأرض في النمو ، وكما تنمو البذور تحت التراب تغطي السحاب الأرض لتهيئاً لاستقبال بشري المطر .

والمطر يسوقنا إلى فكرة الكرم ، وهي كلمة مترادف في لغتنا الجارية كلمة النبل أو النبيل . وتكاد تكون هذه الكلمة الأخيرة أوفر نصيباً من الحياة في بعض الأذهان . والنبل الذي يتحدث عنه الشاعر كثيراً ضرب من السلوك يحاكي فيه الإنسان الطبيعة — أي أن الإنسان يأخذ دروسه في الأخلاق ، ويتعلم أول الأمر على يديها . فالنبيل لا يقلد النبيل ، فهو يرجع إلى الطبيعة لا إلى ما يصنعه الناس ، فما يصنعه الناس جزء مما تصنعه الرياح والبرق والسحاب والمطر . وكأن النبيل إذا أراد أن يتعلم وجب عليه أن يأخذ علمه من المصدر الأول أو ينبوع الحقيقي . والينبوع الحقيقي ليس هو البشر وإنما هو السحاب الذي يعطي لأن من طبعه العطاء .

ومهما يكن فالرجل الكريم في الشعر الجاهلي ليس واحداً من الناس أتقن

الأخذ والعطاء أو تمرس بالمنفعة أو بحث عن مصالح الناس . الرجل الكريم أروع من ذلك كله . ذلك أنه يتجاوز حجب المجتمع الإنساني لكي يتصل بالطبيعة ، يأخذ إلهامه من السحاب . ولذلك كان الكرم سلوكاً يشارك فيه الإنسان بعض مآثر الطبيعة . ولم تكن الرجعة إلى الطبيعة في نظر الشاعر القديم أمراً يسيراً على كل إنسان . فالليل بارد ، والرياح عنيفة ، والبرق خاطف . ولكن الذي يستطيع أن يستوعب ذلك كله واحد ؛ فالمجتمع أصم عن الطبيعة وعن السحاب . ولكن لم تعالج فكرة الكرم من قبل على أنها نوع من السلوك فوق البشري كما يقال ، وإنما عولجت في إطار تبادل المنافع ، وكسب الصيت وعلو المنزلة بين الناس وما إلى ذلك . أي أن فكرة الكرم بحثت في ضوء عملي بحث ، وهذا معاكس تماماً لما يتألق في الشعر الجاهلي ؛ فالكريم — دائماً — إنسان موهوب ، كما يوهب الشعراء . والفضيلة أو العطاء إنما تنبع من حاسة سادسة يستطيع بواسطتها الإنسان أن يخرق الحواجز المضروبة عليه ، أو يستطيع بواسطتها أن يفهم عن الطبيعة وأن يحاكيها ، وبذلك يحدث بينه وبينها تناسق وانسجام .

ولا يستطيع كائن بشري أن يرتفع بمحض اكتسابه ، بل لا بد أن يدركه ما يشبه أن يكون مَسّاً من هذا المطر ؛ ففي وسعنا أن نزعج أن الشاعر الجاهلي يرى علو الإنسان رهيناً بصلته بأشياء أخرى غير الإنسان ، ومن أهمها المطر والناقة . وليس من الغريب أن نلاحظ إلى جانب ما قلناه عن فكرة الكرم ما قاله عنزة في معلقته عن المحبوبة :

وَكَاَنَّ فَارَةَ تَاجِرٍ بِقَسِيمَةٍ	سَبَقَتْ عَوَارِضَهَا إِلَيْكَ مِنَ الْقَمِّ ^(١)
أَوْ رَوْضَةً أَنْفُسًا تَضُمَّنْ نَبْتَهَا	غَيْثٌ قَلِيلٌ الدَّمُّ مِنْ لَيْسَ بِمَعْلَمٍ ^(٢)
جَادَتْ عَلَيْهِ كُلُّ بَيْكِرٍ حُورَةٍ	فَتَرَكْنِ كُلَّ قَرَارَةٍ كَالدَّرْهِمِ ^(٣)

(١) فارة المسك : نافذة المسك . القسامة : الحسن والصباحة .

(٢) روضة أنف : لم ترع بعد .

(٣) البكر من السحاب : السابق مطره . الحرة : الخالصة من البرد والريح . قرارة : حفرة .

سَحّاً وتسكاباً فكلّ عَشِيَّةٍ يجري عليها الماءُ لم يتَصَرَّمِ (١)
 و خلا الذُّبابُ بها فليس يَبَارِحِ غَرِداً كفعل الشارب المترنّم (٢)
 هَزِجاً يَحْكُ ذراعَهُ بذراعِهِ قدَحَ المُكِبِّ على الزَّنَادِ الأَجْذَمِ (٣)

فعنّرة في هذا الوصف يعطى لنا أحسن الأمثلة على ما نقول . إن المحبوبة في الشعر الجاهلي توصف عادة بجمال الثغر الواضح العذب ، بل يصف الشعراء ريق هذه المحبوبة . ولا أحد يدري تماماً على أي نحو فكر الشعراء . ولكن الشعر الجاهلي نظام موحد يفسر بعضه بعضاً . وثغر هذه المحبوبة ليس واحداً من الثغور العادية لأن المحبوبة هي التي استطاعت أن تستقبل المطر . ومن الصعب تجنب هذه الفكرة أو هذه العلاقة بين الثغر العذب وفكرة المطر . ففي كلام عنّرة نجد قصة محبوبة ذات ثغر نشأ عن غير طريق ورائة الإنسان . ومن ثم فهي رائحة تحس ولا تلمس ، تدرك ولا يمكن تحديدها لأنها من المطر جاءت . وعنّرة — لذلك — يجعل ثغرها منافساً لها إن صح هذا التعبير . وكأنه جزء يتعالى على انتمائه إلى بقية إطار الصورة الحميلة . وهذا واضح على الخصوص حين يتذكر عنّرة روضة لم تصبها قدمان ، ولم يرعها راع ، ولا وطئها بشر . ومن ثم كانت فكرة الماء الذي يهبط من السماء وثيقة الصلة بفكرة المحبوبة . وعنّرة على هذا النحو لا يتغزل في الإنسان ، وإنما يتشوق إلى استقبال بعض ماء المطر ، ويتخيل ما يستطيعه هذا الماء الذي ينقح طبيعة هذه المحبوبة المثالية . المحبوبة عند عنّرة وعند شعراء آخرين غير عنّرة ترتبط بروضة بعيدة عن الأقدام ، ولكنها ذات حياة جمّة ؛ فقد أصابها غيث كريم ، وهي من أجل ذلك تصبح شيئاً أروع من مجتمع الناس . لقد جادت على هذه الروضة سحابة حرة خالصة من

(١) السح : الانصباب .

(٢) غردا : مصوتا . الترّم : ترديد الصوت بضرب من التاحين .

(٣) هزجا : مصوتا . الأجزم : الناقص اليد . يقول : يصوت الذباب حال حكه إحدى ذراعيه بالأخرى مثل قدح رجل ناقص اليد النار من الزندين .

البرد والريح . وملأت المكان حفراً تشبه الدراهم الصافية . وهكذا سهر على تربية الروضة أو المحبوبة عناصر ليست من الأرض . وقد غذيت بماء السماء . وهذا الغذاء إنما تلقته المحبوبة لأنها استطاعت أن تبتعد عن المجتمع — فالروضة عند عنرة وشعراء آخرين روضة أنف بعيدة عن موطئ الأقدام لا تخطر على وهم . وبعدها عن الناس أعطى لها فرصة النمو وكأنما أعانها ذلك على استقبال المطر . ومن ثم كان المطر — بوضوح كامل — هو ما ينقح فكرة الإنسان ويرفعه فوق مستوى الأرض . والناس يقولون إن الغزل في العصر الجاهلي نوع من فتنة الأجساد . ويقولون إن الشاعر كان لا يتجاوز متعة الحواس ؛ ذلك أنهم لا يفكرون في العلاقة بين المرأة والمطر . وهي علاقة دائبة تحوج الإنسان إلى أن يتفكر هل هذه المحبوبة واحدة من الناس أم هي صناعة المطر ؟ ولم يكن ما يسمى التصوف معروفاً ، ولكن كيف يستطيع القارئ أن يطمئن إلى استعمال فكرة أخرى بعيدة عن التصوف . وهو يرى أن المحبوبة بعيدة عن المجتمع ، وأنها عير ، لا يحتويه حدود ، وأن ثغرها طيب لأنها استطاعت أن تأخذ شيئاً من المطر قبل أن يبتل برائحة الأرض ؟ كيف يتجنب القارئ فكرة كالتصوف إذا أراد أن يقرأ هذه الأبيات ؟ كيف يمكن أن يطمئن إلى أن الشاعر يعشق جسماً من الأجسام لا روحاً مفردة نشأت بمعزل عن البشر وغذتها آلهة المطر ؟ والغريب أن كلام امرئ القيس في المطر أخذ طريقه — كما قلنا — إلى عقول الشعراء ؛ فقد استطاع امرؤ القيس أن يوقظ المواجه المدفونة في نفوس الشعراء .

وقد رأينا خاتمة المطر عند امرئ القيس فرحة ؛ فالطير هنا وهناك تغرد كما يفعل الشارب المترنم . وكانت الخمر في العصر الجاهلي من أهم مظاهر الرجل النبيل الذي يحقق ما لا يستطيعه غيره . الطير ثملة بما ذاع في الحياة مسن نصر ، وكأنما قد مسّها هي الأخرى جانب من سحر هذا المطر . ولكن هذا الانتشاء الذي يصوره عنرة غريب ؛ فهو بدء لحظات الإبداع الفريدة . وقد لفت نظري — بوجه خاص — صورة الأجدم الذي يقدح النار من الزند . وقد حاول الشعراء بطرق مختلفة تفهم الاستجابة أو التكيف السيكلوجي الممكن لإزاء

المطر . أما عنتره فقد أشار إلى هذا التكيف من خلال هذه الصورة المبتكرة ،
وأما امرؤ القيس فقد تصور كبير أناس عرفت شيئاً من قصته . والناس
يغضون عن هذا كله لأنهم يسيئون الظن بعقول الشعراء . وما ينبغي أن نهمل
صورة قدح النار غيب سقوط المطر ، ذلك أن ضرباً من الإلهام قد مَسَّ الأرض ،
وإلهام الأرض بعد موتها قد عبر عنه الشاعر من خلال قدح الزند . هذا الإحياء
أو الإلهام جزء من عبقرية المطر . ولكن فاعلية الأرض أو الإنسان ما تزال
ملحوظة ؛ فالروح ليست ساكنة هامة حتى تأتيتها الحياة من خارجها ،
وكل ما يستطيعه المطر هو أن يساعد الإنسان أو أن يغريه على أن يبدأ قدح
النار . ولكن الإنسان هو الذي يمسك بالزندين وهو الذي يقدح المحاولة ، قد
يبدو ضعيفاً (أجذَمَ) ولكن الحقيقة غير ذلك ؛ فعجزه جزء من نبلة ، وبنيته
المحدودة جزء من عظمتة .

ومن أجل ذلك كانت الصلة بين فكرة المطر وفكرة الناقة . ولا يستطيع
الباحث أن يتجاهل هذه الصلة الغريبة . وهناك شاعر محسن يسمى سُبَيْع بن
الخطيم التيمي يغرينا بالقراءة في هذا المجال :

بانت صدُوف قلبه مَخطُوفُ ونأتُ بجانبها عليك صدُوفُ .

يقول الشراح إن الشاعر أبدى أسفه لرحلة صاحبه صدُوف ، وما أثر
ذلك في عقله وجسمه ، وأن خيالها يعاوده في النوم . وقال أيضاً إن من أسباب
هذه الرحلة عنف الغني على الفقير ، ثم تحدث عن إبله وحنينها ، وذكر
مرابعها ومصايفها ومقيظها ومشتاها . ثم فخر برعيه الغيث في أرض بعيدة وحشية
ذات بقر ، وباشترأكه في الحروب كامل العدة فارساً . ونعت فرسه .

ثم قال بعض الباحثين وسائر القصيدة مفكك الأوصال لا يعدو أن يكون
أبياتاً مختارة منها في وصف المجالس ، وفي تحالف قومه عليه ، وفي نعت
الغدير والأمطار والسحب ، والزهر الذي يزين خفافي الغدير . ويعيننا أن نقرأ
هذا الجزء الأخير :

- إِنِّي مُطِيعُكَ ثُمَّ إِنِّي سَائِلٌ
 قَوْمِي ، وَكَلِّهِمْ عَلَيَّ حَلِيفٌ (١)
 مِنْ غَيْرِ مَا جُرِّمَ أَكُونُ جَنِيثُهُ
 فِيهِمْ ، وَلَا أَنَا إِنْ نُسِبْتُ قَذِيفٌ (٢)
 وَمُسَيِّبٌ خَصِرٌ ثَوِي بِمِضْلَةٍ
 وَإِذَا تُحَرَّكُهُ الرِّيحُ يَزِيفُ (٣)
 حَلَّتْ بِهِ بَعْدَ الْهُدُوءِ نِطَاقُهَا
 مِسْعٌ مُسَهَّلَةٌ النَّجَاجِ زَحُوفٌ (٤)
 تَزَعُ الصَّبَا رِيْعَانَهُ وَدَنَتْ لَهُ
 دُلْحٌ يَنْثُونُ عِظَامُهُنَّ ضَعِيفٌ (٥)
 تَنْفِي الْحَصَى حَجَرَاتُهُ وَكَأَنَّهُ
 بِرِحَالٍ حَمِيرٍ بِالضُّحَى مَحْفُوفٌ (٦)

وليس من المناسب أن نقول إن القصيدة مضطربة النظام ؛ فقراءة الشعر الجاهلي تجعلنا نألف طرائق العلاقات بين أجزائه . حقاً إنه يقول في البيت السابع عشر . إِنِّي أَطْلُبُ مَوْدَةَ قَوْمِي ، وَلَكِنْهُمْ اعْتَرَلُونِي . وما من جرم وقعت فيه . وبعد هذه الإشارة يأتي شيء آخر يسميه الشراح نعت الغدير والأمطار والسحب

-
- (١) حليف : يريد وكلهم معين على .
 (٢) قذيف : هنا بمعنى دعي النسب .
 (٣) المسيب : غدير سيب وترك . خصر : بارد . ثوى : أقام . يزيف : يسرع .
 (٤) النطاق : شقة تلبسها المرأة تشد بها وسطها . المسع : ريح الجنوب أو الشمال . زحوف : تسير ببطء لكثرة مائها .
 (٥) الصبا : ريح مهبها من الشرق . تزعه : تكفه . ريعانه : أوله . الدلح جمع دلوح وهي الثقيلة لكثرة مائها . ينثون : ينهضن وهي مسترخية الجوانب لا تماسك لأرجائها .
 (٦) حجراته : نواحيه . رحال حمير : أراد ألوان النبت التي تكون عن المطر .

والغدير الذي يحرص عليه سبيع يعيش بمنأى عن الناس أيضاً على نحو ما أراد غيره من الشعراء ، وعلى نحو ما وجدنا عند عنتره حينما وصف روضة أنفأ . غدير ترك بمِضْكَة من الأرض ، وقد حلت به سحابة ذات نطاق ، ولنلاحظ فكرة الثياب مرة أخرى ، واستدرتها ريح الجنوب بعد أن نام الناس . ثم يقولون إذا أعوزتهم فكرة العلاقة: وجعل للسحاب نتاجاً وحمللاً . وحركت ريح الصبا أول هذا المطر ، فأصبح ثقيلًا شديد الوطء ، ودنت سحب مسترخية الجوانب ذات أهذاب من الأرض . ونزل المطر فأصبح الحصى يتناثر ، وأصبح الزهر متفتحاً . قالوا وقد شبه الشاعر هذا النبات الذي يكون عن المطر بالرحال المزينة . هذه خلاصة الشرح الذي يتراكم في بعض كتب اللغة ، وبفضله تكون علاقة الغدير والمطر بهذا الشاعر المعتزل مقطوعة أو شبه مقطوعة . وإذا أراد الباحث أن يتعب نفسه قال إن ذلك قد يكون من فعل الرواة أو عبثهم أو إدخال قصيدة في قصيدة .

ولكن الأمر يمكن أن يكون متناسقاً دون أن نحتاج إلى ذاكرة الرواة أو تداخل الشعر أو تفكك الأوصال . والباحثون إجمالاً لا يترددون في الحكم على الشعر الجاهلي بأنه منقطع الأجزاء . وفي هذه القطعة نستطيع أولاً أن نلاحظ أن هناك شبهاً بين فكرة الناقة وفكرة المطر . والملاح التي يختصها الشاعر بالناقة يكاد ينسبها إلى المطر والغدير . وما بين الفكرتين أوضح شيء وأكثره حفزاً للذهن : ينفي المطر الحصى أي أنه يحركه عن موضعه كما تفعل الناقة . والناقة تضطرب وتسرع كأن هراً يخذلها . وكذلك يضطرب الماء ويسرع . واضطراب الماء يبدو وكأنه لا يفرق عن خطوات الناقة . أما الرحال المزينة وأما التساج الذي يشير إليه الشراح حين يجعلون للسحاب نتاجاً — أما ذلك كله فأوضح من أن يشار إليه . وليس من بعد الاستنتاج إذن أن يزعم الإنسان أن الفكرتين تخطران معاً ، وأن إحداهما تذكر بالأخرى ، وأن الناقة صورة يمكن أن تبحث من حيث صلتها بفكرة المطر والغدير . فبينهما إذن علاقة وتبادل غريب . ولذلك يمكن أن يقال أهلاً إن الشعر الجاهلي إيقاع واحد . حقاً إن فيه نغمات داخلية

متنوعة ، ولكن هذه النغمات تصنع إيقاعاً واحداً . هذا واضح من حيث المبدأ ، أما من حيث التطبيق فنحن نجد أن الشاعر الذي اعتزل الناس بدا أروع منهم ، وبدا هؤلاء الناس أقل قدرة وأيسر طباعاً ، وبدا المجتمع كما يقال أعجز من أن يفهم عن هذا المعتزل سره . والشعراء لا يتحركون حركة بطيئة ، ولا يقولون : إليك هذه القضية المترتبة على القضية الأولى ، وإنما يتحركون سراعاً في وثبات . وقد وثب الشاعر إلى فكرة الغدير المهجور الذي تتعده الرياح ، وتتعهده السحاب فتغذوه ، وتبعث فيه الصبا خاصة عمق الحياة ؛ فقد استطاع آخر الأمر أن يتصل بالمطر . ولكن هؤلاء الناس الذين يسميهم الشاعر قومه ليسوا أهلاً لإدراك هذه الحقيقة . الشاعر بعيد عنهم لأنه يحب أن يستقبل المطر ، واستقبال المطر كان سبب الجفوة الطارئة بينه وبينهم . فالمطر من هذه الجهة نبأ عظيم لا يخطر بأذهان عامة الناس . والناقة تضطرب في سيرها وتقدم كل نفسها بحثاً عن المطر ؛ فالفكرتان متوائمتان متزاوجتان . ومن الممكن أن يتأمل القارئ رحلة الناقة — على الدوام — حتى يسقط المطر . وما أشبه شئون الناقة بفكرة الطقوس أو الفرائض التي تعين على الصلة بذلك المطر .

الفصل السادس

نَحْوَ مَبْدَأٍ عَظِيمٍ

- بَكَرَتْ سُمَيَّةُ بُكْرَةً فَتَمَتَّعَ
 (١) وَغَدَتْ غَدُوًّا مُفَارِقٍ لَمْ يَرْبَعْ
 وَتَزَوَّدَتْ عَيْنِي غَدَاةً لَقِيَتْهُنَّ
 (٢) بَلَوَى الْبُنَيْنَةَ نَظْرَةً لَمْ تُقْلِعْ
 وَتَصَدَّقَتْ حَتَّى اسْتَبْتِكَ بِسَوَاضِحٍ
 (٣) صَلَّتْ كُنْتُصِبِ الْغَزَالَ الْأَتْلَعَ
 وَبِمُقْلَتِي حَوَازٍ تَحْسِبُ طَرْفَهَا
 (٤) وَسَنَانَ ، حُرَّةً مُسْتَهْلَةً الْأَدْمُعَ
 وَإِذَا تُنَازِعَكَ الْحَدِيثَ رَأَيْتَهَا
 (٥) حَسَنًا تَبْسُمُهَا لِلْيَدِ الْمَكْرَعِ

-
- (١) ربيع بالمكان إذا أقام .
 (٢) اللوى : منعرج الرمل . البنينة بهيئة التصغير : موضع . لم تقلع : لم تكف .
 (٣) تصدقت : أعرضت وانحرفت . استبتك : غلبتك وصيرتك سبيها لها . الواضح : الناصع الخالص . يريد عنقها . الصلت : المشرق الجميل . كنتصّب الغزال : يروى بفتح الصاد ، مصدر ميمي أي كما ينتصب . الأتلع : الطويل العنق .
 (٤) المقلة : حشو العين بياضها وسوادها . الحور : شدة سواد العين مع شدة بياضها . المستهل : مجرى الأدمع .
 (٥) تنازعك الحديث : تجاذبك إياه . المكراع : ما يكرع أو يرتشك من ريقها .

بِغَرِيضٍ سَارِيَةٍ أَدْرَتْهُ الصَّبَا

- (١) من ماء اسْتَجَرَ طَيْبِ الْمُسْتَنْقَعِ
ظَلَمَ الْبِطَاحَ لَهُ انْهَالُ حَرِيصَةٍ
(٢) فَصَفَا النَّطَافُ لَهُ بُعَيْدَ الْمُقْلَعِ
لَعِبَ السُّيُولُ بِهِ فَأَصْبَحَ مَآؤُهُ
(٣) غَلَلًا تَقْطَعُ فِي أَصُولِ الْخِرْوَعِ
أَسْمَى وَيَحْكُ هَلْ سَمِعْتَ بَغْدَرَةَ
(٤) رَفَعَ اللَّوَاءُ لَنَا بِهَا فِي مَجْمَعِ
إِنَّا نَعِفُ فَلَا نُرِيبُ حَلِيفَتَنَا
(٥) وَنَكْفُ شُعَّ نَفُوسِنَا فِي الْمَطْمَعِ
وَنَقِي بِأَمْنٍ مَالِنَا أَحْسَابِنَا
(٦) وَنُجِرُّ فِي الْهَيْجَا الرَّمَاحَ وَنَدْعِي
وَنَخُوضُ غَمْرَةَ كُلِّ يَوْمٍ كَرِيهَةٍ
(٧) تُرْدِي النُّفُوسَ وَغُشْمُهَا لِلْأَشْجَعِ

-
- (١) الغريض هنا : الماء القريب العهد بالسحابة . السارية : السحابة تمرى ليلا . أدرتة : استخرجته كما يستخرج الحالب اللبن . الصبا : ريح مهبها من الشرق . الماء الأسجر : فيه كدرة .
(٢) الحريصة : المطرة تحرس الأرض أي تقشره . المقلع بفتح اللام أي الإقلاع . الأبطح : بطن الوادي .
(٣) الغلل : الماء يجري في أصول الشجر .
(٤) سى : ترخيم سمية . كانوا في الجاهلية إذا غدر الرجل دفعوا له بسوق عكاظ لواء ليعرفه الناس .
(٥) لا نريب حليفنا : لا نغدر به ولا تأتبه منارية .
(٦) آمن المال بفتح الميم أو ثقته في نفوسهم . ندعي : نتسبب . وكان العرب إذا ضرب الضارب أو طعن الطاعن قال : خذا وأنا ابن فلان أو وأنا الفلاني ينتسب إلى أبيه أو قبيله ليعرف .
(٧) تردى : تهلك .

- ونُقيمُ في دار الحِفاظِ بِيوتِننا
- زمناً ، وَيَظُنُّ غَيْرُنَا لِلأَمْرِعِ (١)
- وَمَحَلَّ مَجْدٍ لَا يُسَرِّحُ أَهْلُهُ
- يَوْمَ الإِقَامَةِ وَالْحُلُولِ لِمَرْتَعِ (٢)
- بِسَبِيلِ ثَغْرِ لَا يُسَرِّحُ أَهْلُهُ
- سَقَمٍ يُشَارُ لِقَاؤُهُ بِالْإِصْبَعِ (٣)
- فَسُمِّيَ مَا يُدْرِيكَ أَنْ رَبَّ فِتْيَةٍ
- بَاكَرَتْ لَذَّتْهُمُ بَادُكَنْ مُتْرَعِ (٤)
- مُحْمَرَّةٍ عَقِبَ الصَّبُوحِ عِيُونُهُمْ
- بِمَرَرِي هُنَاكَ مِنَ الْحَيَاةِ وَمَسْمَعِ (٥)
- مُتَبَطِّحِينَ عَلَى الْكَنِيفِ كَأَنَّهُمْ
- يَكُونُ حَوْلَ جِنَازَةٍ لَمْ تُرْفَعَ (٦)

-
- (١) دار الحفاظ : التي لا يقيم فيها إلا من حافظ على حسبه ، وصبر على ما لا يصبر عليه ، وذلك أنه لا يحافظ على حسبه إلا الشريف . يظن : يرحل . الأمرع ، بضم الراء جمع مرع بسكونها ، وهو الكلاء والخصب . والأمرع ، بفتح الراء : الموضع الأكثر مراعاة وخصباً .
- (٢) ومحل مجد : معطوف على دار الحفاظ . والمجد : من قولهم مجدت الإبل بفتح الجيم : إذا أكلت نصف الشبع . المرتع : مكان الرتع وهو الرعي في الخصب . يريد أنهم إذا كانوا في جذب لم يتركوا أحياءهم وعشائرهم ، ويرحلون في طلب الخصب .
- (٣) الثغر : موضع المخافة . سقم : مخوف قالوا وهو مما لم يذكر في المعاجم . يشار لقائه ، أي عند لقائه .
- (٤) أدكن : ضارب إلى السواد . مترع : مملوء .
- (٥) الصبوح : شرب الغداة .
- (٦) متبطحين : مستلقين على وجوههم . الكنيف : حظيرة من خشب أو شجر تتخذ للإبل لتقيها الريح والبرد .

- بَكُرُوا عَلَيَّ بِسُحْرَةٍ فَصَبَّحْتُهُمْ
- (١) مِنْ عَاتِقِ كَدَمِ الْغَزَالِ مُشَعَّشِعٍ
وَمُعَرَّضٍ تَغْلِي الْمَرَاجِلُ تَحْتَهُ
- (٢) عَجَلْتُ طَبَخْتَهُ لِرَهْطٍ جُوعٍ
وَلَدِي أَشَعْتُ بِاسِطٍ لِيَمِينِهِ
- (٣) قَسَمًا لَقَدْ أَنْضَجْتُ لَمْ تَتَوَرَّعِ
وَمُسْتَهْدِينَ مِنَ الْكِلَالِ بَعَثْتُهُمْ
- (٤) بَعْدَ الْكِلَالِ إِلَى سَوَاهِمٍ ظُلَّعِ
أَوْدَى السَّفَارُ بِرَمِّهَا فَتَخَالَتْهَا
- (٥) هَيْمًا مُقْطَعَةً جِبَالُ الْأُذْرُعِ
تَخِذُ الْفَيَا فِي بِالرَّحَالِ وَكُلُّهَا
- (٦) يَغْدُو بِمُنْخَرِقِ الْقَمِيصِ سَمِيدِعِ
وَمَطِيَّةٍ حَمَلْتُ رَحْلَ مَطْيِيَّةٍ
- (٧) حَرَجٍ تُنَمُّ مِنَ الْعِشَارِ بَدْعَدَعِ

-
- (١) السحرة : السحر . صبحتهم : سقيتهم الصبوح . العاتق : الخمر العتيقة القديمة . المشعشع : المرقق بالماء لا قليلا ولا كثيرا .
- (٢) الممرض : اللحم الذي لم يبلغ نضجه .
- (٣) الأشعث : المضرور المحتاج .
- (٤) المسهد : المنوع من النوم . السواهم : الأبل الضامرة لشدة التعب . وظلمها بسكون اللام : أن تشتكي أيديها .
- (٥) السفار : مصدر قياسي لم ينص عليه . الرم : من العظم : الهيام : داء في الأبل . تشرب فلا تروى .
- (٦) الوخدان هو أن يرمي البعير بقوائمه كشي النعام . السميدع : الجميل الشجاع .
- (٧) حرج : الناقة الضامرة . تم : من النم وهو الإغراء . دعدع : كلمة يدعى بها للعائر ليرتفع في معنى قم واسلم .

- وتَقِي إِذَا مَسَّتْ مَنَاسِمُهَا الْحَصَى
- (١) وَجَعاً وَإِنْ تُزْجَرَ بِهِ تَتَرَفَّعْ
وَمُنَاخٍ غَيْرِ نَثِيَّةٍ عَرَسَتْهُ
- (٢) قَمِينَ مِنْ الْحَدَثَانِ نَابِي الْمَضْجَعِ
عَرَسَتْهُ وَوَسَادُ رَأْسِي سَاعِدٌ
- (٣) خَاطِي الْبَضِيعِ عَرُوقُهُ لَمْ تَدَسَّعْ
فَرَفَعَتْ عَنْهُ وَهُوَ أَحْمَرُ فَنَاسِرٌ
- (٤) قَدْ بَانَ مِنِّي غَيْرَ أَنْ لَمْ يُقْطَعْ
فَتَرَى بِحَيْثُ تَوَكَّاتِ ثَفِينَاتُهَا
- (٥) أَثَرًا كُفْتُحَصِرَ الْقَطَا لِلْمَهْجَعِ
وَمَتَاعٍ ذِي عِلْبَةٍ تَخُبُّ بِرَاكِبِ
- (٦) مَاضٍ بِشِيعَتِهِ وَغَيْرِ مُشَيِّعِ

وهذه القصيدة معدودة من مختار الشعر . ولكن الشراح يقولون إن الحادرة بدأها بالغزل والنسيب ، ثم ذهب مذهب العرب في الفخر بالوفاء والنجدة ومعاناة الحروب ، وحفظ الدمار ، ويذكر الحمر ومجلسها ، وتجشمه الأسفار ، ويصف ناقته .

-
- (١) الوقي : الحفا . فرس واق ، إذا حفى من غلظ الأرض ورقة الحافر . المنسم : خف البعير .
(٢) المناخ : موضع إناخة الإبل . النثية : التمسك والانتظار . التمريس : نزول القوم من السفر ليلاً . قمن : خلق . الحدثان : نوب الدهر . نابي المضجع : لا يطمئن فيه لحوفه منه .
(٣) البضيع : اللحم : الخاطي : الكثير . لم تدسع : لم تمتلئ من الدم .
(٤) يعني «اعده» ، رفعه من تحت رأسه وهو أحمر خدر ، كأنه مقطوع .
(٥) الثفنات : مواصل الذراعين والمضدين من باطن ، وهي التي تلي الأرض منها إذا بركت . مفتحص القطا : حيث يفحص في الأرض لبيضه .
(٦) الذعلبة : الناقة السريعة . الحبيب : ضرب من العدو .

ولا أظن أن إحياء القراءة هو أن تذكر انطباعاتك الخاصة ، ووقع الكلمات والعبارات على وجدان فردي وبخاصة إذا كنت أمام تجربة الحب الضائع . ولا أظن القصيدة قطعاً متميزة من المعنى . وأعتقد أنه من الغلو أن نقول إن البدوي القديم كان يرى في هذا التفكير «الاستطرادي» أسلوب حياته . ولست أفهم كيف يدعو باحث إلى تذوق الاستطراد أو الانتقال غير المفهوم .

وحينما نقرأ القصيدة أكثر من مرة نواجه موقفاً صعباً . وإنني أصدقك الحديث حين أقول إن شروح القدماء وما يشبهها غير كافية . قد تكون لدى الحاذرة تجارب خاصة . وقد يكون هناك ما نسميه باسم الصدق . ولكن هذه التجارب في صورتها الساذجة التي نقدمها عن القصائد خليقة بالشك . والناس يعنون بالشعر من أجل أشياء أولى وأثر من الشواغل الفردية والتجارب التي يولع بها المحروم والجائع .

لقد شغلنا الشاعر بسمية ، وناداهما أكثر من مرة ، وظل هذا النداء مبهماً . من سمية هذه ؟ إن التجربة الخاصة — إن وجدت — لا تتنافى — مع مغزى يتجاوزها . إن شيئاً آخر يعطيها أهمية : ويعبر حدودها الأولية، وينقيها من شوائب الفردية الضيقة . إن ثمة توتراً ملحوظاً في البيت الأول حين يقول الشاعر بكرت بُكْرَةً.. وغدت غدو مفارق . وأعتقد أن هذا التوتر لا يمكن أن يتضح بطريقة مقنعة ما دمنا مشدودين إلى مفهومات التراكيب البالية كما تعلمناها في النحو وما إليه . هذا التوتر أقرب إلى تجربة في خارج حدود الزمن ، تجربة تلغي الماضي ، ولا تتعلق بالمستقبل . فهي من هذا الوجه لا يمكن أن تكون تجربة تاريخية بالمعنى القريب . إن الماضي كاد يفقد صفة المضي والانتها ؛ ومن ثم فقد المستقبل وجوده أيضاً . وأصبحت التجربة — إن كنت تؤثر هذا اللفظ — لازمنية . ذلك أن الشاعر استوعبته « نظرة لم تطلع » أو حاضر مستمر . وموضوع هذه التجربة غير الزمنية سمية . ومن ثم ينبغي أن نستعد لمواجهةها .

سمية تقترن بغزال طويل العنق مشرق جميل . ومن ثم نلاحظ بفضل هذه

الصورة روحاً متأملة متجهة بعنقها إلى السماء . وإذا حاولت أن تقرأ العلاقة بين الشاعر وسمية على مستوى التجربة الخاصة وجدت سمية تختفي قليلاً ؛ فقد شغلنا الشاعر بسحابة تسري ليلاً ، وقد أسقطت ماء سهلاً صافياً يتغير إذا خالطه تراب الأرض ، ثم يسري في كل ناحية فيتخلل أصول الشجر . والشرح يقولون إن هذا كله قصد به وصف ريق المحبوبة ، ولكن نظرة أخرى قصيرة تجعلنا نلاحظ أن سمية اختفت في هذا الماء الذي نزل من السماء ، واختلط به نبات الأرض . إذا حاول الشاعر أن يتأمل هذه المحبوبة لم يستطع . لقد خيّل إلينا أنه اتصل بها عن قرب .. فهي تبدو آناً غزالياً منتصباً فارعاً . ولكن الغزال يمضي أو لنقل إن سمية تختفي . ونظل عالقين بفكرة السحابة التي أمطرت مطراً غزيراً يمحو وجه الأرض ، ويحدث في أصول الشجر حدث خطير ، وتجتمع مشاهد الميلاد العبقري الذي تنتشر صورته . ومن أجل ذلك لا أستطيع أن أقف عند حدود التجربة الخاصة .

إن سمية تبدو — أحياناً — مبدأ يختلط به الإنسان برهة من الزمان . يومض ويختفي ، ولكنه يعود في شكل سحابة ممطرة ولود . ولذلك أوشكت سمية أن تكون مرادفة لهذه الهزة الكونية الرائعة التي تنجب الحياة ، ولكنها قريبة وبعيدة . هي جزء منا أحياناً وشيء أكبر من نفوسنا أحياناً . تقرأ صورتها في الصحراء ، وتقف أمام نخيلة الإنسان مؤنسة من الوحشة . ولكنها حقيقة صعبة لا تخلو من آثار التناقض . فشمّ شيء من القلق يعلق بوجهها الكريم . ولنقرأ معاً قول الشاعر :

.....حرة مُسْتَهْلَ الأدمع

ولنغض النظر تماماً عن السخف المتوارث في فهم مثل هذه العبارة . ولنلاحظ أن فكرة الدموع سبقت في موضوع التفكير في السحابة . ولا ندري أكانت الدموع سبباً في نزول السحابة الممطرة أم أن السحابة وهبت سمية ذلك الدمع والوجه الحر الكريم . وكرم الوجه قد يعني انقشاع الظلماء على نحو ما يشير

عبيد الله بن قيس الرقيات في بعض شعره المشهور في كتب النقد العربي . وانشاع
الظلمة الذي يجعل سمية قديسة لا يخلو من آثار الهم ؛ بل هذا الذي يعطي للوجه
كيانا بشرياً . إننا إذن أمام صورة جليلة ، والجلال مرتبط بأحاسيس الرهبة
وانتقاص أنفسنا . ولكننا أحياناً أمام صورة جميلة توشك أن تخطو نحونا .

هذه الروح التي تتجسد في صورة غزال تتسخ في صورة أخرى : صورة
السارية حركتها ريح الصبا فانهمرت مطراً هز الأرض وأحال وجهها كرمًا
وحرية . وآلت سمية على نفسها أن تجعل الأرض صورة من وجهها . والشرح
يخبطون كثيراً في قول الحادرة : « ظلم البطاح » . ولكن أيسر الفهم والتأمل
فيما بين سمية والسحابة والأرض يعطي لنا ضوءاً لا يستهان به . ولولا سمية
لما استطاعت الأرض أن تنفض عن وجهها الظلام الذي يشبهه بالعقم : نفدت
روح سمية في كل نبت ، وباركت الأرض ، وأحالت شيخوختها المجدبة
شباباً . ولنلاحظ هنا كيف تتميز هذه الصورة الرائعة من تفكير بعض شعراء
العربية كابن الرومي الذي لهج بشعره غير قليل من المحدثين . ففي شعر الحادرة
يتمثل الميلاد في صورة روحية يتغلب فيها الضوء على النجس ، والضوء على
الظلام ، ويتم العمل في شكل عار عن الجنس ، ويصبح رهينا بالتأمل في وجه
سمية الحر الكريم . سمية التي تبتهل دامعة العين لأنها مشربة بحب الأرض شاعرة
بسلامة فطرتها . فحياة الأرض ليست من باب تصدي الأنثى للذكر كما كان
يقول ابن الرومي في أبيات عدت زمناً طويلاً في عصرنا الحديث آية العبقريّة .
ذلك أن أنوثة سمية هي أنوثة الغزال : وحيدة مترفعة ، ولكن وحدتها أقوى
صلة بالعالم من مظاهر الاختلاط . وهي — بداهة — عالية على أنوثة الجنس ،
لأنها قادرة على النشاط الروحي دون وسائط أو وسائل . ولكن هذا النشاط
يظل عالقا بآثار الدموع التي تتعالى على الجنس . وهكذا يتصور الشاعر سمية
جزءاً غائراً في الوجود ، ولكنه جزء مترفع كالغريب يشعر بالتسامي .

ولست أدري إذا كنت تذكر بيتاً لأبي الطيب المتنبي يقول :

فإن تفوق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال

هذه على التقريب صورة سمية كما فهمها أبو الطيب . تفوق الأنام ولكنها واحدة منهم . ولننظر عابرين كيف نفذ الشاعر الجاهلي في الشعر العربي بطرق خافية ، وكيف استحالت سمية إلى رمز من رموز المديح لتعلقها على الخصوص بفكرة الغزال . والواقع أن فكرة سمية من حيث هي واحدة من البشر ولكنها تفوقهم جميعاً من أهم أفكار الشعر الجاهلي — خاصة — وأكثرها حاجة إلى التحليل . ذلك لأنها تتصل من قريب بما شغل العقل العربي زمناً طويلاً حين حاول التوفيق بين متناقضات القرب والبعد ، أو لنقل إن جانب البعد ظل يفوق في عقول كثيرة جانب القرب والإلف والاتصال . ومهما يكن فقد استطاع الحاذرة أن يبحث عن مبدأ ينفذ في الحياة ولكنه يفارقها ، مبدأ يتعلق بجماله ، ولكن جلاله يشذب من فتنة الشعور بالجمال ، وليست حركة السارية النشيطة الممطرة — إذا تعقبناها مخلصاً — بعيدة عن هذا التعرف الثمل العاشق الموزع بين السكر والإفاقة .

وأعتقد أن كل ما في القصيدة قربي لهذا المبدأ ، ومحاولة بعد محاولة للتعرف والاتصال . وقد ظل يناديه مرة بعد أخرى . كان في أول الأمر إنساناً .. سمية . ولكنه لقب بعد ذلك بلقب سمي . والنحاة يسمون هذا ومثله ترخيماً . والترخيم عود إلى فكرة التجربة الخاصة . ولكن فكرة تحريف الاسم تشير إلى تكرار محاولة المعرفة وتوميء — من وجه ما — إلى التقديس وخشية الاقتراب منه . حقاً إن الألفاظ متشابهة ، ولكن أناً يكون الاسم واضح الانتماء إلى فكرة الأنثى ، وأناً يكون شيئاً جامعاً للأنثى والذكر . ولا أحب أن أطيل عليك بدلالة هذا الازدواج ، وكثير من الكائنات العلوية الخيالية يتصور على هذا النحو .

واقراً بعد ذلك ما يسمى باسم الفخر . ولست أعرف لفظاً أكثر غلظاً ، وأمعن في سوء الفهم من ذلك اللفظ . لقد ظل الشاعر يقسو على نفسه ويترك

وحدة التأمل إلى ما يشبه جماعية السلوك ، ويأخذ في طقوس أشبه بما يسمى في لغة الدين باسم المعاملات . وهذا السلوك الجماعي أعقب الصلاة الفردية السابقة ، ولكنه لم يفرغ بعد من كل مفهوماتها وأهدافها .

إن الجماعة الخيالية التي ينتمي إليها الشاعر أوشكت أن تفرغ من متعة الدنيا وهوها . ولم تأخذ في حياة مترفة سهلة تطمس القلب وتعطل الضمير ، بل كانت حياتها — على العكس — من ذلك مشقة مقصودة ؛ فهي تتجرد من المال ، وهي تخوض الغمرات في الكرائه والصعوبات التي تردي الناس ، وهي تقيم في دار الحفاظ التي لا يقيم فيها إلا من حرص على نقائه وصبر على ما لا يصبر عليه أحد . كل هذا نوع من النسك ، وأسلوب من الزهادة ، وضرب من محاربة النفس .

ولكن ما الذي يعطي لهذه الحرب قيمة ، ويغري بقبول هذا السلوك الحشن الذي يقوم على اتقاء المتعة والحصب الرخيص . تلك هي سمية . إن ما سميناه طقوساً ذات طابع جماعي من باب الدعاء ، دعاء المبدأ الذي يضحى من أجله ببواعث الهناء الأرضية ، واللذائذ الدنيا التي تعقب أصحاب القلوب النقية عنثاً وإرهاقاً .

ولكن للقصة بقية . فقد عاود الشاعر نداء سمية حين قال :

فسمي ما يدريك أن رب فتية باكرت لذتهم بأدكن مترع .

عجيب أمر هذه اللذة التي تتلخص في قوله « باكرت » إن جاز التعبير بالتلخيص . باكرت لذتهم تشبه إلى حد بعيد التصدي لهذه اللذة ، وتعطي لها نوعاً من المفارقة الواضحة . كيف تكون لذة خالصة ولدينا هذه المباكرة . فعل يدل على الهم والقصد . ولكن هؤلاء الفتيان يشربون الخمر صباحاً . وكثيراً ما تعودنا أن نهمل هذا المعنى . يشربون الخمر التي كانت دائماً شراب الآلهة لكي يتشبهوا بهم وهم يشربونها .

« بمرى هناك من الحياة ومسمع »

فهل يعني ذلك أنهم يرون ما يشتهون ويسمعون أم أن هناك رنة تشكك غامض ، أو أسمى غريب ، أسمى من يريد أن يعرف ، فإذا خيل إليه أنه بلغ الغاية أو كاد لم يجد إلا الحرمان وخيبة الأمل . هؤلاء الفتية يقومون بإحياء فكرة «البطل» وتمثيلها . وأنا أرجو ألا تضن على مشهد شرب الخمر في هذا الجزء بهذا الوصف . بطولة قوامها قول الشاعر :

«يبكون حول جنازة لم ترفع »

والجنازة على بعد خطوات من الحياة التي قال إنه يراها مع أحبائه ويسمعها . والبكاء لا يقضي تماماً على مفهوم اللذة ، بل يلونها بلون خاص يحتاج إلى تفكير . فإذا حاولنا هذه المحاولة بدا لنا أن هناك تداخلاً غريباً بين شرب الخمر ودم الغزال :

بكروا علي بسحرة فصبحتهم من عاتق كدم الغزال مشعشع

والذين يقرءون البيت قراءة عَجَلَة يقولون خمر عتيقة مرققة بالماء تشبه دم الغزال . أما أنا فأنكر إلى حد ما هذه القراءة لأقول إن ثمة محاولة بدائية لشرب دم الغزال . دم سمية . وبعبارة أخرى محاولة لتقمص روحها وأخذ شيء من قوتها السحرية . أو لنقل إن الخمر كانت دائماً محاولة الإنسان أن يرتد إلى وعيه الباطن . وعي الشاعر الباطن بوجود سمية . ذلك المبدأ الذي يبحث عنه ليكون بمرأى من الحياة .

لم ير الشاعر بعدُ الحياة ، ولم يستمع إليها ، ولن يستطيع ذلك إلا إذا انجلى أمر سمية . وآية هذا الشوق إلى ما لا يعرف يقيناً قوله :

ومُعَرَّضٍ تَغْلِي المَرَّاجِلُ تَحْتَهُ	عَجَلْتُ طَبَخْتَهُ لَرَهْطٍ جُوعٍ
ولديَّ أَشْعَثُ بِاسْطٍ لِيَمِينِهِ	قَسَمًا لَقَدْ أَنْضَجْتَ لَمْ يَتَوَرَّعْ
وَمُسْتَهْدِينَ مِنَ الكَلَالِ بَعَثُهُمْ	بعد الكلالِ إلى سَوَاهِمِ ظُلُعٍ .

يقول إن اللحم لم يبلغ نضجه : ولكن أصدقاءه يتعجلون نضجه ، وقد أضر بهم الجهد والجوع والسهاد . كل هذا معناه أن صاحبنا قلق لا يستقر ، لا يكاد يثبت على حال : إذا مضى كلال بحث عن كلال آخر . يريد أن يصل إلى سمية أو أن يتذوق السر . وقد يخيل إليه أنه إذا أطعم الجائع استطاع أن يتقرب إليه .

إنه شرب الخمر ولكن هل تذوقها ؟ وبعبارة أخرى هل عرف ؟. لقد أغفل هذه الطقوس الجماعية التي سميت دهرًا طويلًا باسم ساذج هو الفخر ، وأخذ فيما يسمى شرب الخمر . يريد أن يفرغ من السلوك الواعي المتدبر الذي يعرف الحدود والقيود إلى السلوك غير الواعي الذي يتخلص من هذا كله ليكون على صلة أكثر التحاماً . يريد أن يرتد إلى أعماق نفسه ، وأن ينكر شخصيته الاجتماعية وشعوره الظاهر لعله يبلغ ما لم يستطع عليه صبراً .

ولكن للقصة بقية أخرى . فالمجاهدة لا تقف عند حد . وليرحل الحادرة على إبل ضامرة متعبة . ذهب السفار بلحومها وشحومها فما عادت تقدر على المشي . ولكنها تسير في القفار حاملة فتى سمح الوجه شجاعاً منخرق القميص يعالج الرحلة ويبذل فيها نفسه . ويشق دائماً على ناقته فتتعثّر ثم يستنهضها قائلاً دع . دع . والناس يقرءون هذا الحديث عن الإبل ، ولكنهم يقولون إن الأبل شيء والشاعر شيء آخر لأنهم يرون الخلق الشعري عالماً يتميز فيه الجزء من الكل ، ولكن ما يحدث للإبل له بعض قوى المعنى الكلي وفاعليته . فالشاعر حين يقرر شيئاً عن هذه الإبل الجادة المجاهدة يبني الكل الذي يعنيه أيضاً . وقرأ هذه الصور الرائعة التي يقول فيها الحادرة إنه مكث بمكان لا يطمئن إليه ، مكان خليق بأن يكون فيه بعض أذى الدهر . ولنتذكر معالم هذه المجاهدة التي تشبه إلى حد كبير كسر الرغبات والشهوات . إلى أي شيء يهفو الحادرة . ولماذا تعتبر هذه المعاناة متعة على نحو ما رأيت في صورة الخمر ؟ أرجو أن تأذن لي في أن أذكرك بصورة الحج في القرآن الكريم « وأذن في الناس بالحج يأتوك رجالاً وعلى

كل ضامر يأتين من كل فج عميق » . ولنعد إلى الحادرة لنرى الإبل الضامرة والفج العميق . وذلك الحاج الأشعث الأغبر . وكأن رحلة الحادرة الشاقة لا تخلو من شبه تلك الشعيرة أو هي بتعبير أدق طائفة من شعائر البحث عن الحج . يرحل الحاج قاصدا عامر القلب إلى بيت عتيق . أما الحادرة فرحلتها شاقة وقلبه لا يخلص من الحزن ، وهو باحث عن مبدأ في الصحراء بحث المعرض للتيه والضلال . ولكنه لن يقف فسيظل دائما تواقا إلى فكرة الحج باحثا عن حقيقة . عن سمية . ولا أحب أن أترك القول قبل أن أقف عند البيت الأخير في بعض الروايات :

فترى بحيثُ توَكَّأتُ ثَفِنَاتُهَا أثرا كَفَتَحَصَّ القَطَا للمَهْجَعِ

إن آثار ثفنات الإبل إذا بركت صغيرة كأفاحيص القطا في الأرض ليضيه . وهذه الصورة أكبر من أن تكون تابعا ملحقا لإبراز فكرة عن آثار الإبل في الأرض . القطا هنا لا يهجع مهما يقل النحو . القطا لم يترك لينام . إنه قضى الليل ساهرا في الأخبار والأمثال . كذلك كان الإنسان محكوما عليه بأن يكون مسافرا أبدا الدهر ؛ فهل يبلغ سمية ... أتستطيع أن تقول إن سمية امرأة فانية أو قصة شخصية عنت الحادرة من دون الناس . ولنقرأ مرة أخرى كيف جعل الشاعر القطا في عبارات قصيرة رمز الإنسان ذلك البطل النبيل الذي يريد أن يرتفع إلى مراتب السحاب والمطر ولكن شيئا يعوقه فيظل يضرب في الأرض يؤكد فيها آثاره حتى يظفر لنفسه بمكان يقربه من الآلهة .

دعني أذكرك في ختام هذه الملاحظات بأن الفن العظيم كله يتميز بميزة خاصة . فهو ينقل إلى كثيرين معنى سطحياً واضحاً ، ويحتفظ للقليلين بمجموعة أكمل من الأعماق .

هذه الثنائية كانت وستظل سمة الفن العميق . وما ينبغي أن ننكر الدلالات غير المشتركة بين جمهور القراء .

الفصل السابع
مُشكلة المَصْرِير

- لِخَوْلَةٍ أَطْلَالَ بِبُرْقَةٍ تَهْمَسُ
 (١) تَلُوحُ كَبَاقِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ
 وَقُوفاً بِهَا صَحِيَّ عَلَيَّ مَطِيَّهِمْ
 يَقُولُونَ لَا تَهْلِكِ أَسَى وَتَجَلَسِ
 كَأَن حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غُدُوءَةٌ
 (٢) خَلَايَا سَفِينٍ بِالنَّوَاصِفِ مِيسَنُ دَدِ
 عَدَوَلِيَّةٌ أَوْ مِيسَنُ سَفِينِ ابْنِ يَامِنِ
 (٣) يَجُورُ بِهَا الْمَلَّاحُ طَوَّراً وَيَهْتَدِي
 يَشْتَرُ حَبَابَ الْمَاءِ حَيَزُومَهَا بِهَا
 (٤) كَمَا قَسَمَ التُّرْبَ الْمُفَايِلُ بِالْيَدِ
 وَفِي الْحَيِّ أَحْوَى يَنْفُضُ الْمَرْدَ شَادِنُ
 (٥) مُظَاهِرُ سِمْطِي لَوْلُو وَزَبَرْجَدِ

(١) الأطلال : الرسوم الشائخة . البرقة : مكان اختلط ترابه بحجارة أو حصي .
 (٢) الحدج : مركب النساء . الخلية : السفينة : الناصفة : المكان المتسع . دد : قيل هو اسم واد .
 (٣) عدولى : قبيلة من البحرين . ابن يامن : رجل من أهلها . الجور : العدول عن الطريق .
 (٤) حباب الماء : أمواجه . الحيزوم : الصدر . الفياال : ضرب من اللعب .
 (٥) أحوى : في شفتيه سمرة . الشادن : أحوى لشدة سواد أجفانه ومقلتيه . المظاهر : الذي لبس ثوباً فوق ثوب أو عقداً فوق عقد . السمط : الخيط الذي نظمت فيه الجواهر .

- خَذُولٌ تُرَاعِي رَبِّرَبًّا بِحَمِيلَةٍ
 (١) تناولُ أطراف البرير وترتسدي
 وتَبَسِّمُ عَنْ أَلْمَى كَسَانٌ مُنَوَّرًا
 (٢) تخللَ حرَّ الرمل دَعَصٌ له نَدِي
 سَقَتُهُ إِيَاءَ الشَّمْسِ إِلَّا لِثَانِيهِ
 (٣) أَسِيفٌ وَلَمْ تَكْدُمْ عَلَيْهِ بِأَثْمِيدِ
 ووجهٌ كَأَنَّ الشَّمْسَ حَلَّتْ رِدَاءَهَا
 (٤) عليه نَقِيُّ اللُّونِ لَمْ يَتَخَدَّدِ

لقد رأينا من قبل كيف جعل طرفة الأطلال كالوشم . وهذه الصورة نقطة بدء صالحة ؛ فالوشم تعويذة ضد الطلل . والتشابه بينهما لا يمنع من ملاحظة المفارقة والتضاد . وقد طال الوقوف عند جانب المشابهة وحدها حتى احتاج التأمل إلى أن يمزج الفهم بهذا الوجه الثاني للموضوع . حقاً إن الوشم نقش أو قصة ، ولكنه — كنوع من التجريد — يريد أن يكون أقوى من الطلل . ذلك أن الوشم هو الجهد العقلي الخيالي للإنسان في سبيل الإبقاء على الطلل والتغلب عليه أيضاً . فإذا استحالَت مادة الحياة إلى وشم كان في هذا بكاء للحياة وإبقاء عليها هذا هو الصراع الذي أحب أن أفرد له هذا الفصل بعد أن عرضت للأطلال من حيث هي حلم مشرق . ولكن الحلم ذو أوجه متعددة . وما من حلم يمكن أن يكون له وجه واحد . هذا هو الدرس الأول الذي ألقاه علينا فرويد العظيم .

-
- (١) خذول : خذلت أولادها . الربرب : القطيع من الظباء وبقر الوحش . تراعي : ترمى . الحميلة : أرض ذات شجر . البرير : ثمر الأراك .
 (٢) الألى : الذي يضرب لون شفثيه إلى السواد . المنور يعني الأحموان الذي خرج نوره . الدعص : الكثيب . الندى : دون الابتلال .
 (٣) إِيَاءَ الشَّمْسِ : شماعها . الأثمد : الكحل . الكدم : الغص .
 (٤) التخدَّد : التفضن . استعار لضياء الشمس اسم الرداء .

ومن أجل ذلك كان من الضروري أن نتعقب أوجه الحلم التي فاتتنا من قبل .
لقد رأينا في الوشم محاولة الذهن أن يثبت مادة الحياة ، وأن يدحض فكرة
الزمن ، وأن يعطي العقل سلطة القصاص من التجربة والماضي والخطر . ولكن
هل يستطيع التجريد أن يناهض قوة التجربة . إن الطلل قرين الأرواح الشريرة .
فكيف يعتصم الشاعر من تلك الأرواح دون أن يخلق لنفسه تعويذة . تعويذة
الوشم هي الخطوة الأولى في سبيل الصراع ضد الطلل الشاخص . وليست هذه
القصيدة التي زادت على مائة بيت إلا فصولا في هذا الصراع مهما يقل الشراح
إن لها أغراضا بارعة واستطرادات متنوعة . وإذا صبرنا على مواجهة القصيدة
بادئين بالطلل المقرون بالوشم أخذنا تفكر في ملامح الصراع بين الطلل والوشم ،
والصراع بين الطلل والناقة ، والصراع بين الحمر والطلل . أضف إلى ذلك الصراع
بين المغامرة المسماة بالفخر وذلك الطلل أيضا . ولكن هذا حديث يطول ، ولا بد
من المهمل .

أخذ الشاعر يصف الناقة وصفا تفصيليا مشهورا . وحدثنا الشراح قالوا
هذا وصف ينبيء عن الإعجاب بالناقة . ولكن هذا كله لا يكفي ؛ ففي مقام
الصراع المزعوم بين الناقة والطلل علينا أن نتفهم معنى هذه التفصيلات . علينا
أن نتذكر أن هناك علاقة جدلية بين هذين المفهومين اللذين نعبر عنهما بلفظي
الناقة من جهة والطلل من جهة ثانية .

ومن أجل توضيح هذا الجدل ننظر أيضا في موضوع الهوارج ، والهوارج
قد استحالت إلى سفن . والسفن هي التصورات الأولى للهرب من فكرة الهدم
التي ينطوي عليها الطلل . أخذ يواجه الطلل مدركا لأبعاد موقف صعب .
وتمثل في هذا الصراع فكرة الرحلة في البحر . رحلة في أعماق النفس مخوفة
بمخاطر كثيرة . والعقل ذلك الملاح طوراً يحور وطوراً يهتدي . في هذه
الكلمات قدر طريقة الموقف تقديرا إجماليا كما يقال في لغة النثر . وقال طريقة
فيما قال : هل من أحد يعرف الطريق ؟ .

والقارئ لهذه الرحلة البحرية التي هي مواجهة لمفهوم الطلل من جانب
ورمز لمعناه المحير من جانب آخر سرعان ما يجد عناصر خارجية تؤثر في حياة
الإنسان . لتتذكر معا كيف قرن طرفة بين السفينة واللعب المسمى باسم
الفيال والمقايلة . في هذه الصورة الموجزة بدت رحلة السفينة تجوالا يسيرا
بظهر الغيب ومساءلة يسيرة للقدر . وبدت الحياة في صورة طفولة عابثة ممتعة
وسألنا طرفة فيما سأل هل تستطيع روح الطفل أن تتغلب على فكرة الشر .
وقد ترك طرفة في بساطة تذكرنا بوسائل إخفاء الفن السفن إلى أحوى
يصعد بعنقه ليتناول ثمر الأراك . هذا هو الطفل مرة أخرى . هذا التصعيد
بالعنق هو وجه من أوجه المساءلة المزعومة . إننا أمام ظي بريء يحقق — كما
يقال — ممكناته الطبيعية . يرعى الثمر ويصطحب الرفاق . ويتذوق جمال
الشمس وضوءها . هذا هو الإنسان يريد العودة إلى طبيعة دافئة أم . هذا هو
حلم الشاعر الذي يواجه الطلل . متى يعود الظي إلى آلهة النور والدفع والإنبات .
متى يستطيع أن يناجز ذلك الرسم الشاخص الذي يتحداه . إن الظي يرتدي
بأغصان الشجر ثم « يرتدي » بوجه الشمس . الإنسان أقرب إلى الشجر والشمس
منه إلى الطلل . هذا ما يتمناه عقل طرفة . إن طرفة يريد أن يرتدي بثوب .
يريد أن يمحو وجه العري الذي يشكو منه . وليس أمامه من أجل ذلك إلا
الشجر والشمس . هذه هي أسلحة العقل أو لنقل هذه هي رغبات الإنسان
الذي يريد أن يمحو وجه العداء . وقد تخيل طرفة ما شاء العلاقة بين الظي
الإنسان ومصدر النور . وتخيل ما أعطت الشمس له من صفاء ونقاء . واستحالت
نفس الإنسان في نظر طرفة صداقة وأماناً . واستطاع في ومضة حلم خاطف
أن يحقق صداقة الإنسان لنفسه على الرغم من مخاطر الطريق . ولكن يبدو أن
الظي الملاك لا يعرف فكرة الشر ، ولا يعرف حقيقة الأضداد والصراع ووجود
الآخرين . وليس الإنسان ملاكا . ولا يستطيع أن يعيش آمناً إلا في زهو اللاعقل
وسحره إن جاز هذا التعبير .

وَأَنِّي لَأَمْضِي الْهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ
 بِعَوَجَاءِ مِرْقَالٍ تَرُوحُ وَتَغْتَسِدِي ^(١)
 أُمُونٍ كَالْأَوَاحِ الْإِرَانِ نَسَأَتْهَا
 عَلَى لَاحِبٍ كَأَنَّهُ ظَهْرُ بُرْجُودٍ ^(٢)
 جُمَالِيَّةٍ وَجَنَاءٍ تَرْدِي كَأَنَّهَا
 سَفَنَجَةٌ تَبْرِي لِأَزْعَرَ أَرْبَدٍ ^(٣)
 تَرِيْعُ إِلَى صَوْتِ الْمُهِيبِ وَتَنْقِي
 بِذِي خُصَلٍ رَوَاعَاتٍ أَكْلَفَ مُلْبِدٍ ^(٤)
 كَأَنَّ جَنَاحِي مَضْرَحِي تَكْنَفَا
 حِفَافِيهِ شُكَّا فِي الْعَسِيبِ بِمِسْرَدٍ ^(٥)
 لَهَا فَخِذَانِ أَكْمِلَ النُّحْضُ فِيهِمَا
 كَأَنَّهُمَا بَابَا مُنِيفٍ مُمَرَّدٍ ^(٦)
 وَطِيَّ مَحَالٍ كَالْحَنِيِّ خُلُوفُهُ
 وَأَجْرَتُهُ لُزْتُ بِدَائِي مُنْضَدٍ ^(٧)

-
- (١) العوجاء : التي لا تستقيم في سيرها . المرقال : مبالغة من الإرقال وهو بين السير والعدو .
 (٢) أمون : يؤمن عشارها . الإران : الثابوت العظيم . نصأتها : زجرتها . نساءها : ضربتها
 بالمنسأة . اللاحب : الطريق الواضح . البرجد : كساء مخطط .
 (٣) جمالية : تشبه الحمل . وجناء : مكتنزة اللحم . الرديان : العدو . السفنجة : النمامة .
 تبري : تعرض . أزعر : قليل الشعر . أربد : لونه لون الرماد .
 (٤) تريع : ترجع . أهاب بناقته : دعاها . الروع : الفزع . الأكلف : الضارب إلى سواد .
 ملبد : ذو وبر متلبد .
 (٥) المضرحي : النسر الأبيض . الحفاف : الجانب . العسيب : عظم الذنب .
 (٦) النحض : اللحم . بابا منيف : بابا قصر منيف . الممرد : المملس .
 (٧) المحال : فقار الظهر . الحني : القسي . الخلوف : الأضلاع . الجوران : باطن العنق . الز
 والدأي : خرز الظهر والعنق . انضد : وضع الشيء على الشيء .

كَأَن كِنَاسِي ضَالَّةً يَكْنُفَانِيهَا
 وَأَطْرَ قِيسِي تَحْتَ صُلْبٍ مُّوَيَّدٍ ^(١) .
 لَهَا مِرْفَقَانِ أَفْتَلَانِ كَأَنَّهَا
 تَمْرٌ بِسَلَمِي دَالِجٍ مَتَشَدِّدٍ ^(٢)
 كَقَنْطَرَةِ الرَّوْمِيِّ أَقْسَمَ رَبُّهَا
 لَتُكْتَنَفَنَ حَتَّى تُشَادَ بِقِرْمِيدٍ ^(٣)
 أُمِرَّتْ يَدَاهَا فِتْلَ شَرْرٍ وَأُجْنِحَتْ
 لَهَا عِضْدَاهَا فِي سَقِيفٍ مُّسْنَدٍ ^(٤)

والأسلوب الثاني في مواجهة الطلل هو الذي يعبر عنه الشاعر باسم الناقة . ولا بد أن نلاحظ الحركة المستمرة وأنماط سير الناقة . وهذه الحركة من أغمض مظاهر الناقة وأقربها إلى التماس الطهارة من نجس الطلل . فالناقة تسير على الدوام لأن الشاعر يريد أن يثق في أنه موجود . وهو يعتقد أن في هذا السير المقدس إرضاء واثقاء لترعات تهدده . وبعبارة أخرى هل يصبح الطلل حقيقة عارضة أو جزئية بجانب الناقة وأنماط سيرها . هذا هو السؤال الذي ينبثق من شعر طرفة . ومهما يكن فالناقة هنا لا تنفصل عن محاولة استيعاب الطلل . وكلما رأى الشاعر الطلل كان لا بد له أن يعود الحياة . والناقة هي أسلوب من أساليب التعويد لأنها تجسد الحركة المستمرة . والناقة أو الإنسان يريد أن يطمأ كل مكان حتى يتأكد من سلامة الأرض وبقائها وصلاحها . وقد يبدو بين الناقة والشمس شيء من الشبه والمفارقة . ومحاولة ارتداء

(١) الكناس : بيت الوحش . الضال : ضرب من الشجر . الأطر : العطف .

(٢) الأفتل : القوي . السلم : الدلو . الدالج : الذي يأخذ الدلو من البئر .

(٣) القرمذ : الآجر . الشيد : الرفع .

(٤) الأمرار : إحكام الفتل . والفتل الشرر : ما أدير عن الصدر . الجنوح : الميل . السقيف : السقف . المسند : الذي أسند بعضه إلى بعض .

الشمس التي ظهرت لنا في الجزء السابق مهمة فيما نحن بصدده الآن . فالثوب أو القميص هو الرمز المعروف في العصر الجاهلي للنجاة من فكرة الشياطين . وإذا قرأنا الناقة مرة بعد مرة وجدنا صورة قوة مكتملة . ولكن هل عني طريقة بهذه الملامح القوية من أجل أن يقول إن (الإنسان) يقدر على المقاومة . أليس لكل قوة من مقاومة تستهدف الجدل معها . يجب أن نسأل أنفسنا كثيراً لماذا حرص الشاعر على أن يمحض كل أجزاء الناقة . أهذا نوع من الرغبة في الثقة بوجود القوة والصلاحية للمقاومة . ولكن القوة التي حرص طريقة على تمثيلها ليست بريئة تماماً . وبعبارة أخرى هناك تفاصيل كثيرة ينبغي الوقوف عندها . ولنلاحظ بادئ الأمر أن الناقة تستوعب فكرة الثابت التي يمكن أن يقال إنها هي فكرة الطلل . وهذه أمانة على أن مفتاح هذه القصيدة من حيث هي كل في شيء من الصراع بين مفهومات متنوعة أساسية .

والناقة تستوعب — كذلك — مظاهر البناء والتشييد من مثل قنطرة الرومي ، والأبواب ، والقصور . ومن أجل ذلك كانت قادرة على التزال حقاً . ذلك أن إضلاعها — كما لاحظت — تشبه القسي . والواقع أن هذه الصور يمكن أن تعتبر انعكاساً أو إشباعاً لغريزة البقاء . ولكن لا ندري هل أراد طريقة أن يجعل البناء أو التشييد هروباً من الطلل أو تحدياً له . ومهما يكن فالناقة بفضل ما أتيج لها ، وهو كثير ، تبدو كالملاجأ الأمين الذي بقي صاحبه من كثير . ألم تر أن هناك صوراً تعبر عن الوقاية والاحتماء مثل الباب المنيف الممرد ، وبيوت الوحش في أصول الشجر ، وقنطرة الرومي ، وجناحي النسر ، والسقف المسند ، والظهر المعالي ، والكهف الذي ذكر في معرض عظام العينين . كل هذه الصور متألفة . وقد توجي إلى القارئ المشغوف بحالة الشاعر النفسية أن طريقة يعاني من الخوف ، وأن الخوف ينتهي إلى طلب الاختباء والاحتفاء . وحينما نرى هذه القوى الكثيرة المجتمعة — في الناقة — نكاد نقول إن منطق الشاعر هو أن لا ملجأ من الناقة إلا إليها . وبعبارة أخرى توضع فكرة الطلل في إطار الناقة المركب المتناقض ، إذ يبدو أن مشكلة الطلل عند طريقة تحتاج إلى

البحث عن رمز معقد ذي جوانب متعارضة بوجه ما . ولكن تعقيد هذا الرمز أو تضارب صفاته أمر لا يهون وقعه - فيما يظهر - على عقل طرفة . وهناك بيت غريب يحتاج إلى إعادة نظر يسيرة . يقول طرفة :

على مثليها أمضي إذا قال صاحبي ألا ليتني أفديك منها وأفتدي

والشراح يقولون إن الحديث هنا عن الفلاة ، يعني أفديك من الفلاة . ولكن من الجائز أن يقال إن طرفة يريد أن يفتدي نفسه من الناقة ذاتها . والظاهر إذن أن الناقة مجمع الرحمة والعذاب ، مجمع الأمن والخوف ، باقية كاملة ولكن معالم الفناء تبدو من حولها .

وهناك جزء آخر من المعلقة يسمى فخراً ينفي فيه طرفة عن نفسه الخوف بطريقة تبعث على الشك والاتهام والإشفاق جميعاً :

ولست بيحلّال التلّالِ مخافةً

ولكن متى يسترفدِ القومُ أرْفِدِ

فإن تبغيني في حلقةِ القومِ تلقني

وإن تقتنصني في الحوانيت تصنطدِ

وإن يلتق الحيُّ الجميعُ تُلاقيني

إلى ذروةِ البيت الرفيعِ المصمّدِ (١) .

وما زال تشراي الخُمورَ ولذتي

وبيعي وإتفاقي طريفي ومُتلدي

إلى أن تحامني العشيرةُ كُلُّها

وأفردتُ أفرادَ البعيرِ المُعبَّدِ .

(١) الصمد : القصيد .

كل هذا يسمى عند البلغاء وكتاب تاريخ الأدب العربي فخراً ، وواضح أن طرفة يطارد الخوف الكامن في النفس ، وأن طرفة يعيش مع الناس في ظاهر الأمر ولكنه في الحقيقة بعيد عنهم . وليس لذلك من سبب في القصيدة سوى مفهوم الناقة من حيث علاقتها بالطلل . وقد قلت الآن إن الناقة رمز معقد . وتستطيع أن ترى كيف عبر طرفة عن كراهته الدفينة للناقة . قال في ظاهر الأمر : تجنبني عشيرتي لكثرة ما شربت من الخمر كما يتجنب البعير المطلي بالقطران . وما زال طرفة يفكر في أمر هذه القوة الهائلة حتى أنكرها . والصورة الحاضرة تشهد فيما نزع - إلى حد ما - على هذا التوجس الباطني الذي لا يستطيع عقل طرفة أن يبرأ منه . ولم يكن شرب الخمر إذن إلا تخلصاً من الإشكال بطريقة مؤقتة . لكن الإشكال رابض لا يتزحزح ، وكراهة الناقة ذات القوة لا تنقطع . وهناك شعر آخر ربما يجوز لنا أن نتذكره :

إذا نَحْنُ قُلْنَا أَسْمِعِينَا انْبَرَتْ لَنَا

على رِسْلِهَا مَطْرُوفَةٌ لَمْ تَشَدَّ .

إذا رَجَعَتْ فِي صَوْتِهَا خَلَتْ صَوْتَهَا

تجاوَبَ أَظْأَرٍ عَلَى رَبَّعٍ رَدِي .

يقول : إذا سألتها الغناء عرضت تغنياً مثثة في غنائها . ولكن لننظر كيف يتصور طرفة صوتها وترديد نغماتها . هنا يذكر طرفة أصوات نوق تصيح عند جوارها . النوق التي تصيح عند فقد أولادها هذه الصورة لا تتداعى إلى عقل طرفة عبثاً . ولا يستطيع المرء أن يغفل مثل هذا التداعي بعد أن ساق طرفة هذا (الوصف) الهائل للناقة حين جعلها آية القوة والمنعة والحياة . في هذه الصورة الأخيرة دعا طرفة على الناقة بالويل والهلاك ؛ وأدبر عقله عن الناقة إدباراً ينبغي ألا ننخدع عنه . وهكذا أعتقد أنني محق حين أزعم أن رمز الناقة - في القصيدة - مثير للاضطراب والحيرة ، أو لنقل إن طرفة

موزع بين فكرة الكفر وفكرة الإيمان : ولم يستطع طرفة أن يوفق بين المتضادات
ولذلك قال هذه الآيات المشهورة :

رَأَيْتَ بَنِي غَبْرَاءَ لَا يَنْكُرُونِي
وَلَا أَهْلَ هَذَا الطَّرَافِ الْمُدَدَ (١)
أَلَا أَيُّهَا اللَّائِمِي أَحْضِرِ الْوَعْيَ
وَأَنْ أَشْهَدَ اللِّذَاتِ هَلْ أَنْتَ مُخْلَدِي
فَإِنْ كُنْتَ لَا تَسْطِيعُ دَفْعَ مَنِيَّتِي
فَدَعْنِي أَبَادِرْهَا بِمَا مَلَكَتْ يَدِي

وها هنا ينساق طرفة إلى محاولة خطيرة هي محبة الموت ، وهو يرى أن
محبة الموت جزء من القصاص من الناقة . ومن ثم كانت محبة كارهة وعبادة
لا تخلو من الذل ، وماذا يصنع إذا وجد غرائز البقاء أقل من أن تقنعه ، أو
إذا عجز عن أن يضع مفهوم الموت في إطار الحياة . ولدينا مزيد من الآيات
المهمة في إثبات ذلك العجز عن المصالحة بين الغرائز المتضاربة . يقول طرفة :

أَحَلَّتْ عَلَيْهَا بِالْقَطِيعِ فَأَجْذَمَتْ وَقَدْ خَبَّ آلُ الْأُمْعَزِ الْمُتَوَقَّدِ (٢)
فَذَالَتْ كَمَا ذَالَتْ وَلِيدَةُ مَجْلَسٍ تُرَى رَبَّهَا أَذْيَالُ سَحْلِ مُدَدٍ (٣)

والشراح ينثرون هذين البيتين فيقولون أقبلت على الناقة أضربها بالسوط ،
فأسرعت في السير ، في حال خيب آل الأماكن التي اختلطت تربتها بالحجارة
والحصى . وتبخرت هذه الناقة كما تبخرت جارية ترقص بين يدي سيدها فتريه

(١) الغبراء : اسم للأرض . الطراف : البيت من آدم . وكفى بتمديده عن عظمته .
(٢) الإحالة هنا : الإقبال . القطيع : السوط . أجذمت . أسرعت . الآل : شبه السراب طرفي
النهار . الأمز : مكان مختلط التراب والحصى .
(٣) ذالت : تبخرت . السحل : الثوب الأبيض .

ذيل ثوبها الأبيض الطويل في رقصها .

ولا بد لي في تفهم هذه المعاني من أن أذكر تضارب الموقف النفسي من الناقة ، وأن أذكر — كذلك — ما يقوله ابن الكلبي في كتاب الأصنام كيف كان العربي في الجاهلية يبصق في وجه الصنم ويكسره . وهنا أرى طرفه قد جرؤ على مواجهة هذا الصنم العالي المقام . أعني الناقة . وأخذ يتصور نفسه ضارباً لها منكراً لما تعنيه . كل أولئك مغزاه أن طرفه ممزق القلب ، ضال ولكنه غير مطمئن إلى حيرته وضلاله . وهكذا أفهم طرفه وهو يضرب الناقة بالسوط . الناقة — الصنم ليس لها من معنى في خارج ما ترمز إليه . ولكن ما الذي ترمز إليه : هنا الحقيقة المرة وهي أن الإنسان يرقص إرضاء لكائن سواه . ويحتال على هذا الإرضاء حين يبذل من ذات حرите واستقلاله ، ويجعل التخلي عن هذه الحرية عملاً ظاهره الرضا والقبول والحرية أيضاً . كاد طرفه يقول إن الإنسان عبد يتولى إرضاء ما لا يعرف ، ويتقرب إلى ما يتصور أنه ملك كل أمره . الإنسان فيما يظهر من هذه الآيات جميعاً لا ينعم بالشعور بالحرية ، وكل ما يستطيع هو أن يرقص رقصة الموت في ثوب أبيض طويل . رقصة الموت لما يملك الموت ولمن قدر على طرفه الموت دون أن يفهم هذا القدر . ولا يمكن أن نفهم كراهة القرآن الكريم للشعر دون أن نقلب النظر في هذه الآراء الجاهلية مرات بعد مرات . وفي وسعي أن أشير إلى بعض آراء سقراط حين يتساءل شاكلاً ساخراً عما يفهمه بعض الناس من العبادة من حيث هي بيع الإنسان نفسه لسواه . هذا هو البيع الذي يتصوره طرفه الجاهلي في صورة جارية ترقص إرضاء لسيدها . إن حياة الإنسان تبدو أحياناً نوعاً من التبخر . والتبخر حركة منتظمة تسيطر عليها صاحبته ، وتدل على الثقة بالنفس والحياة ، والاعتداد بالمزايا والقدرات ، وتبرأ في ظاهر الأمر من التبعية والخوف . ولكن طرفه لا يستطيع أن يثبت على هذا الوهم ؛ فالحرية مبطنة بالخوف والعبودية والإذلال . وأحب أن أقرأ هذا البيت اليسير :

نداماي بيض كالنجوم وقينة تروح علينا بين برز ومجسد

يقول طرفة نداماي بيض الوجوه أحرار ولدتهم حرائر أو وصفهم بالبياض - فيما يقول الشراح - لنقائهم من العيوب لأن البياض يكون نقيا من الدرن . ثم ذكر مغنية تأتيهم لابسـة بردا أو ثوبا مصبوغا بالزعفران . ويجب أن نلاحظ حين نطالع مثل هذا البيت فكرة الحرية التي تتجاوب مع عقل طرفة كله . ويجب أن نلاحظ أيضا فكرة النقاء من الدرن . ولكن ما الدرن ؟ هو - فيما يبدو - مجمل ما يتناقله الناس من رأي في مصير الإنسان هؤلاء الندامي يشاركونه إحساسه القلق وشكوكه العميقة وإنكاره اللحم العريض . ولكن هذه الحرية بعيدة المنال حقاً . والذي يقرأ بيت طرفة يستطيع أن يرى ما يحدثه التقارب المكاني - إن صح هذا التعبير - بين الندامي والنجوم ، ويستطيع أن يرى طرفة نديماً للنجوم ذاتها . طرفة يتطلع إلى السماء أعني إلى النجوم من حيث هي مصائر الإنسان . هذا ما لا ينبغي أن يفوتنا حين نتعلق بفكرة المقارنة . وبعبارة أخرى إن الوجه الأول من المقارنة لا يتنافى مع ذلك الوجه الثاني الذي افترضناه . ولعلك تذكر ما قلت من قبل . إذا كانت «أ» تتداعى مع «ب» التي تشبه «ح» فإن من الممكن أن يكون سبب ذلك أن «أ» تتعلق بطرف من «ح» ذاتها .

ولكن النجوم لا ترى ، وهناك بيت يضل معناه وسط مزاعم الفخر المتوالية عبر الزمان . قال طرفة :

وتقصير يوم الدجن والدجن معجب
ببهنكة تحت الطراف المعمد .

يقصر طرفة يوم الغيم بالتمتع بامرأة ناعمة حسنة الخلق تحت بيت مرفوع بالعمد . وهذا صحيح ولكن من الصحيح أيضا أن الغيم الكثير لا يستقيم مع النجوم ، وكذلك السقف المرفوع من فوق رأس طرفة ليس شفافا يستطيع أن

يرى من خلاله ما يشاء ، ولكنه أقرب إلى الحواجز التي تعوق التطلع إلى النجوم .

وظاهرٌ كثيرٌ من شعر طرفة فيما نسميه الفخر يوحى بأن الشاعر سعيد مع أصدقائه ولكن باطنه مر ؛ فالأصدقاء جماعة من الهاربين . والمجتمع كله أصم لا يشقى بما أشقى به طرفة عقله :

يلومُ وما أدري عَلامَ يَلُومُنِي كما لامي في الحيِّ قُرْطُ بنِ مَعْبُدِ
فمالي أراني وابنَ عمِّي مالِكاً متى أدنُ مِنْهُ يَنأ عَنِّي وَيَبْعُدِ

فطرفة قد أنهكه الشعور بالبعد أو المسافة . ولكنه لا يستطيع أن يسفه قلقه الخصب . إذ يبدو له المجتمع آنأ أشبه بتعاقد بين طائفة من الناس على تجاهل فكرة الأغلال التي لا تعقل . وطرفه موزع بين الحنين إلى المجتمع من هذا الوجه ، وإنكار هذه الغفلة السخيفة الحمقاء التي يتمتع بها الشعور الاجتماعي ذاته . وبعبارة أخرى إن المجتمع في رأي طرفه هو تعاقد مضر بين الناس على تجاهل مشكلة المصير . يقول طرفه :

وَبَرَكَ هَجُودٍ قَدْ أَثَارَتْ مَخَافَتِي

بَوَادِيهَا أَمْشِي بَعْضُ مُجَرَّدٍ (١)
فَمَرَّتْ كَهَاءٌ ذَاتُ خَيْفٍ جَلَالَةٍ

عَقِيلَةٌ شَيْخٌ كَالْوَيْلِ يَلْنُدُ (٢)
يَقُولُ وَقَدْ تَرَّ الْوَظِيفُ وَسَاقُهَا

أَلَسْتَ تَرَى أَنَّ قَدْ أَتَيْتَ بِمُؤَيِّدٍ (٣) .

(١) البرك : الإبل المباركة . الهاجد : النائم .

(٢) الكهاة والجلالة : الناقة الضخمة السمينة . الخيف : جلد الفرع . العقيلة : كريمة المال .

(٣) الويل : العصا الضخمة . اليلند : الشديد الحصومة .

تر : سقط . المؤيد : الداهية العظيمة الشديدة .

وقال ألا ماذا ترون بشاربٍ
شديدٍ عَلَيْنَا بغيه مُتَعَمِّدٍ
وقال ذَرُوهُ إِنَّمَا نَقَعُهَا لَهُ
وإِلَّا تَكْفُوا قَاصِيَ الْبَرْكِ يَزْدَدُ (١)

وطرفة في البيت الأول يتحدث عن إبل كثيرة باركة أثارها الخوف عن مباركها . ولكن تستطيع أن تتأمل من وجه آخر في خوف طرفة من الإبل الرمز الذي حدثتك عنه . والأبيات التالية كلها صراع بين رغبة المجتمع في الإبقاء على الناقة ورغبة طرفة في عقرها . أما المجتمع فحريص على استقرار ما يتمتع به من فهم ولا يستطيع أن يواجه القيم التي يعيش عليها . وأما طرفة فيقف موقف التحدي من الشعور الديني السائد بين الناس ، ولكن هذا التحدي يحمل طابع المأساة . طابع العجز والقدرة ، طابع الإنسان المحدود والعقل غير المحدود . ومن أغرب الأشياء أن المجتمع — ممثلاً في هذا الشيخ — يخشى مغبة عقر الناقة . ولا بد أن تذكر ما ارتبط به هذا الحدث في بعض القصص . وليس من اليسير إذن أن يحمل هذا القول على الكرم والاستخفاف الشديد فحسب ؛ فعقر الناقة يراد به استئزال اللعنة ، ودعاء الموت ، وتحدي الآلهة ، والثورة على ما فوق الطبيعة بطريقة تجمع بين الشعور العبقري والجنون الراغب في الانتحار .

ولكن هناك نعمة عقلية أخيرة أكثر هدوءاً وتفاؤلاً بمستقبل المجتمع الغافل حتى الآن :

سُتَبْدِي لَكَ الْأَيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلًا
ويأتيك بالأخبار من لم تُزَوِّد .

(١) أراد أنه أمرهم ببرد ما ندَّ لبلا أعقر غير ما عقرت .

ويأتيك بالأخبار من لم تبِعْ له
بتاتاً ، ولم تضربْ له وقتَ موعِد .

هذه صيحات تشبه تعليقات الكورس المعروفة . هذا صوت الحدس الذي يرى طريقة في بعض اللحظات أنه أعلى من صوت العقل والتحليل والترتيب . إن الأيام أو مستقبل الإنسان مملوء بممكنات ثرة ، ولكن طريقة لا يستطيع أن يعرف على وجه اليقين كيف تستطيع فكرة الأيام أو الزمن (الجاهلي) أن تذلل حدس إنسان . هذا هو تفكير طريقة الشاعر الشاب الذي يريد أن يتكشف فكرة المصير التي تطرق وجدان الشعوب – كما يقول اشبنجلر – في بداية السلم الحضاري . هذه هي الشخصية القوية التي تحس وجودها على نحو قوي ، ومن ثم تفكر في الموت . فالمصير لا يمثل إشكالا بالنسبة لضعيف الشخصية ، أو لا يصل إلى جعل هذه الأفكار قضية بالنسبة له .

الفصل الثامن

الحاجة إلى الخوف

- يا دار مَيَّةَ بالعِلياءِ فالسَّنَدِ .
(١) أَقْوَت : وطال عليها سالف الأبدِ
وقفت فيها أصيلاً كي أسألتها
(٢) عَيَّت جواباً : وما بالربع من أحدِ
إلا الأوارِيَّ لَأَيَّ ما أَبَيَّتْها
والنَّوِي . كالحوض ، بالمظلومة الجلدِ (٣)
درَّت عليه أقاصيه . ولَبَّدَه
(٤) ضربُ الوليدةِ بالمسحاة في التأدِ
خلَّت سبيل أنيُّ كان يحبسُه
(٥) ورفَعته إلى السِّجْفين فالنضدِ

-
- (١) أقوت : خلت من أهلها . الأبد : الدمر .
(٢) أصيلاً : وفي رواية طويلاً .
(٣) الأوارِي ج الأري : جبل يَدون في الأرض مشنيا فيبرز منه شبه حلقة تشد فيها الدابة . اللَّي : المشقة . النَّوِي : حفرة تجعل حول الخيمة لتلا يصل إليها الماء . المظلومة : الأرض التي حفر فيها حوض فكان في غير موضعه . الجلد : الأرض الصلبة .
(٤) لبده : ألصق ترابه بمضه ببعض . المسحاة : آلة لأخذ الطين . التأد : البلل والندى .
(٥) الأتي : السيل . السجفان : ستران في مقدم البيت .

أضحت خلاءً وأضحى أهلها احتملوا

أخنى عليها الذي أخنى على لُبْد (١)

لست أدري إذا كان من الممكن أن تقرأ في مثل هذا الشعر شيئاً غريباً أقرب إلى تحية الوحشة والافتراء . وما إن يرفع الشاعر صوته بالنداء حتى ينبثق لنا هذا الإحساس . والفرق واضح بين فكري التحية والبكاء . فالتحية دعوة للوحشة بالبقاء فلا تزول . وهذا التأويل واضح لا يعوقه شيء إلا طول ترديد أفكار معينة والتخلي عن الثقة بما يقوله الشاعر دون سبب معقول . والواقع أن الوحشة هنا وحشة جليلة ولكنها لا تخلو من بواعث المودة والإيناس . وليس من اللازم إذا قال الشاعر صراحة « يا وحشتي بين نادي الصحب والآل » أن يكون باكياً لوحشته فحسب ، فربما تكون عنده موضع الرضا والإيثار . ومن ثم ينبغي أن نعطي لمثل هذا الفهم مكاناً ، فالشعر الذي نقرأه الآن تحية رائعة لحلوة المكان ، وخلوة النفس ، وعزلة الإنسان ، ووقوفه على مبعده . في مثل هذه الدار يجد الشاعر صورة خيالية لتعدي الآخرين ، ويحرص على هذه العلاقة المنقطعة . ومن الناس من يأوى إلى قمة جبل ، ومنهم من يأوى إلى غار ، ومنهم من يلجأ إلى دار خربة لأنه يحرص على ذاته الخالقة ويفر بنفسه من المجتمع . وإذا ذاك يبدو المجتمع عقبة في سبيل الوحشة الضرورية التي تؤدي إلى تنبيه الذات لكل ما لها من قدرات . وقد وجد الشاعر كل صوت سواه وحشة وعدما ، وشعر من أجل ذلك بأنه في أعلى درجات الوعي والإحساس بمشقة الوجود .

فالمجتمع إذن خرب إلا أن يكون صوت الشاعر ، يسائله ويحييه . وإذا

(١) أخنى عليها : أتى عليها . لبد : اسم نسر كان آخر نسر لقمان بن عاد ، وعددها سبعة .

سكت الشاعر بدا المجتمع كله فاقد المعنى . الشاعر يعطي الربع قدرة على النطق من ثنايا السياق . حقا إن الشاعر كالذي يلتمس أحيانا صوتا سواه . ولأمر ما جعل الشاعر لمية موضعين ، ولأمر ما تجاوزت النثوي والأواري ، وهكذا نجد أصدا غير قليلة للثنائية العميقة الجذور في الفكر العربي . وقد يقال إن الشاعر حريص على أن يجعل ما يسمى عدما عالما يسيطر عليه التكامل والاكتفاء . والتكامل هو عبارة أخرى بعض ما يمكن أن يفهم من الثنائية التي تضرب في بعض أجزاء هذا الشعر . ولكن ما قيمة التكامل في عالم خرب . هذا هو السؤال الذي يحتاج إلى توضيح . ولذلك زعمنا أن الشاعر في موقف أقرب إلى تحية الوحشة . كل شيء ناقص إلا أن يرفع هو صوته ، ويبحث له عن قرين . والبحث عن قرين معناه في اللغة العربية زوال الوحشة ووضوح القصد والدخول في قلب الآخر . ولكن الثنائية اليسيرة في هذه الأبيات لا تحقق هذا كله تماماً ، فالأشياء كلها استحالَت إلى ما يشبه الدمى ، والتعطل أو الخراب ظاهر لا يغيب . ولكن الشاعر يجعل الخراب طفلا ملقى على صدره ، أو أداة حية من أدوات بصيرته . ومن ثم يبدو الخراب في عين الشاعر حافلاً بالمغزى . وبفضله تمكن الشاعر أن يزعم أنه هو الصانع الحي ، وأن يعلو على المجتمع الذي يستحيل في هذا الشعر إلى أواري ونثوي وسجفين . هذه الأشياء جميعا تحتاج إلى إحياء كالذي يحتاج إليه المجتمع . فالشاعر إذن إنما يحيي الوحشة من حيث يريد شيئا آخر . والشاعر يتصور أن المجتمع خرب إلا أن يؤذّن فيه إذا استخدمنا هذا التعبير . ومن أجل ذلك كانت فكرة الأرض الخراب أكثر الأفكار صلاحية لرفع الصوت بالأذان . والأذان هنا هو صوت العبقريّة الحارسة للمجتمع حين تشعر بالوحشة والانفراد . وما ينبغي أن نمر غافلين على صورة الجارية التي ترد ما تفرق من تراب النثوي لثلا يصل الماء إلى المضرب ، وألصقت بعضه ببعض بأن ضربته بالمسحاة وهو ندي . الجارية التي جعلت في النثوي سيلا للسيل ، ورفعت كل ما كان يحبسها في المجرى ثم رفعت جانب النثوي حتى بلغت به إلى السجفين . إن العقل

الذي تشغله هذه الصورة عقل مستوحش في ظاهر الأمر ولكنه ينتمي إلى المجتمع في الحقيقة . وهناك إحساس غريب في الشعر الجاهلي يعبر عنه الشاعر بفكرة النؤي الذي يرفع إلى السجفين خاصة . وأيسر ما يسأل القارئ نفسه عنه في هذا المقام هو هذا الخاطر الملح الغريب أو هذا التوجس العميق . فالصورة ذات طابع إصلاحي بقي الدار من عواقب كثيرة . وليس في وسع باحث يأخذ أمور الشعر — مأخذاً لا يخلو من الجدل — أن يغفل الإحساس بالخطر أو الشر الذي لا يفرغ منه عقل شاعر . وكل ما نزعته من حب الوحشة والانفراد إنما يصدر فيما يظهر من هذا الإحساس بالشر ، أو الخوف مما يسمى الدهر ، هذا الإحساس بأن المجتمع يمكن أن تتعرض حياته لنكر عظيم ، ويخشى الشاعر أن تستحيل هذه الحياة إلى مثل ما استحوطت إليه الأوارى والنؤي والسجفان وما إلى ذلك . فلنتذكر في ختام هذه الملاحظات هذا النذير الغامض . تصور مجتمعا شغل نفسه على الدوام على أيدي الشعراء الأذكياء بهذه الصورة . صورة مدافعة السيل واتقائه . هنالك لا نملك إلا أن نقول دون تعمق كثير : لعل هذا الخاطر إنما يأتيه من الخوف من الضياع ، والفرق ، والاضمحلال . الخوف من الاضمحلال رابض في قلب هذه الوحشة الطيبة التي تزكي في نفس الشاعر إيمانه بفاعليته . فالوحشة ليست إلا حالة تعقم الشعور بالفاعلية من الذبول والجفاف . هذه ملاحظات يسيرة ولكنها قد تكون غريبة الوقع على عقول الذين يقرءون الأخبار المروية عن الشاعر فيتوهمون أن شعره لا يعطي إلا ما أعطت لنا الأخبار . وماذا تقدم لنا كتب الأخبار غير أطراف من سيرة النابغة الذي مدح واعتذر . ومن ثم يضيع في شعر النابغة كل شيء عدا المدح والاعتذار . ومن يدري فقد يضيع المدح والاعتذار من عقولنا على الرغم من حرصنا عليهما .

ولكن تاريخ العصر الجاهلي يمكن أن يساعدنا — إلى حد ما — في التعرف على بعض الإحساس بالشر والخوف الذي أشرنا إليه . ذلك أن التحلل من الديانات التقليدية الشائعة أو بعضها لا يمكن أن يُعقب في نفس المجتمع أماناً

واطمئناناً . وربما صعب ذلك تطورات أخرى إضافية من مثل سوء العلاقة أحيانا من الناحية السياسية بين العرب والدول القوية المجاورة . ولم أكن في هذا البحث مشغولا باستقصاء التاريخ الديني والسياسي والثقافي ؛ فقد رأيت أن قراءة الشعر بقدر من العناية تفتح أمامنا الطريق لفهم أفضل لحياة العربي . إذا فهمنا من هذا اللفظ شيئا أخصب من المطالب العرضية والشواغل الوقتية . أو لنقل إن الشعر يفصح عن مخاوف الجماعة العربية قبل الإسلام أكثر مما يفصح التاريخ . وقديما ذهب أرسطو إلى أن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ . فالشاعر العربي مشغول بما يخشى أن يكون . وأين لنا التاريخ الذي يستطيع أن ينافس الشعر في هذا الباب . إن النابغة يقول ضمنا إن حياة المجتمع العربي معرضة للشر ، وهي الآن أشبه ما تكون بالأواري الذابلة والنوي الذي لا يمنع السيل ، والسجفين اللذين فقداهما من شأن . هذه هي الوظائف المعطلة إن أعجبك هذا التعبير — ومن ثم فإن السيل الغامض خليق بشأن يأتي على الحياة . لقد تتبعنا فيما مضى أحلام النبوءات الغامضة أو غير الغامضة ، ولكن من المهم قبل أن نختم هذه الصحف أن نشير إلى الجانب الثاني من الصورة فالآمال والرؤى الطيبة لا تعيش وحدها ، وهناك دائما جدل وصراع بين بواعث التقدم وبواعث التقهقر . ولا يمكن أن تبحث شئون الثقافة بمعزل عن حركة الأضداد .

يقول النابغة أيضاً في هذه القصيدة ذاتها :

كَأَنَّ رَحْلِي وَقَدْ زَالَ النَّهَارُ بِنَا

بَذِي الْجَلِيلِ عَلَى مَسْتَأْنَسٍ وَحِيدٍ ^(١)

مِنْ وَحْشٍ وَجَرَّةٍ مُوشِيٍّ أَكَارِعُهُ

طَاوِي الْمَصِيرِ كَسَيْفِ الصَّيْقِلِ الْفَرْدِ ^(٢)

(١) زال النهار : انتصف . بذى الجليل : واد قرب مكة . مستأنس : يخاف الإنس . وحيد : منفرد .

(٢) موشي أكارع : أبيض وفي قوائمه نقط سود . المصير جمع مصران كئي به عن البطن . طاويه : ضامره . الفرد : الوحيد .

- سرت عليه من الجوزاء سارية^(١)
تُزجي الشمالُ عليه جامدَ البرد^(٢)
فارتاع من صوت كلابٍ ، فبات له
طوعَ الشوامت ، من خوفٍ ومن صرد^(٣)
فبتهنَّ عليه واستمرَّ به
صُعمُ الكعوب برثياتُ من الحرْد^(٤)
وكان ضمَّران منه حيث يوزعه
طعنَ المearك عند المُحجَّر النَجْد^(٥)
شكَّ الفريضة بالمدرى فأنقذها
شك المبيطر إذ يشفى من العضدِ^(٦)
كأنه خارجاً من جنب صفحته
سفودُ شرب نسوه عند مفتاد^(٧)
فظل يعجمُ أعلى الروق متقبضاً
في حالك اللون، صدقٍ ، غير ذي أود^(٧)

(١) الجوزاء : نجم يطلع بالليل ويكون في أوقاته أنواء ومطر .
(٢) الكلاب : صاحب الكلاب . الشوامت : القوائم . الصرد : البرد .
(٣) صعم : ج صمعا محدة الأطراف ، ملساء . الكعب : المفصل من العظام . الحرْد : استرخاء اليد من شد العقال .
(٤) ضمَّران : اسم أحد الكلاب . يوزعه : يغريه . المحجَّر : الملجأ . النجد : الشجاع .
(٥) الفريضة : عضلة في الكتف . المدرى : القرن . العضد : داء يصيب العضد .
(٦) سفود : قضيب حديد لشواء اللحم . المفتاد : موضع النار .
(٧) يعجم : يعضغ . الروق : القرن . الصدق : الصلب .

لما رأى واشق إقمصاص صاحبه

ولا سبيل إلى عقلٍ ولا قودٍ (١)

قالت له النفس إني لا أرى طمعاً

وإن مولاك لم يسلم ولم يصد

والناس لا يملون من القول هذا هو مشهد العراك المشهور بين الثور والكلاب . ولكن ماذا يعني هذا المشهد الخيالي . أهو بعيد عن بعض حقائق المجتمع الجاهلي ؟ وبعبارة أخرى هل يخلو المشهد من النذر ؟ كل شيء هنا يغرينا بأن نفكر فيما يشبه التناقضات التي يعيش عليها المجتمع . ويقف الشاعر من هذه التناقضات موقف المستوحش الذي يتلفت حوله . لست أرى فرقا بين هذه الصورة المتكررة وخوف الشاعر . وهو ضمير المجتمع ، من الانبياء . ذلك أن الصياد هنا لا يخلو من إرادة التقهقر التي تناوىء بواعث التقدم في المجتمع . الصياد هنا صورة الرجل الأثير أو صورة التعصب الذي يحرك عوامل الفرقة والتناحر ، فيذوب المجتمع من حيث هو كل متماسك . هذا هو الخطر الذي يتصوره الشاعر . أنماط من الصراع لا تحركها بواعث واضحة للنمو والتقدم . وفكرة الحرب إذن تحتاج إلى مراجعة . ولا أشك في أن ما نسميه مشهد الثور والكلاب أعان على وظائف اجتماعية نفسية إن جاز هذا التعبير . فقد كان هذا تطهيراً واضحاً من الشوائب المسرفة ، ولا أشك في أن قصة الثور والكلاب أعانت المجتمع من حيث لا يدري على أن يشبع بعض حاجاته العاطفية من الحرب بطريقة خيالية وهمية . ولا أشك أيضاً في أن قصة الثور والكلاب كانت هي الدرس الأول الذي علّم المجتمع الجاهلي كيف يشك في فلسفة الحرب المتداولة . لقد أكد الشاعر الجاهلي فكرة الحرب كما قلنا من قبل ، ولكن الذي يقرأ هذا المشهد ما يلبث أن يسأل نفسه لِمَ الحرب ؟ ما غايتها وما

(١) إقمصاص : قتل . العقل : الدية . القود : القصاص .

بواعثها وما علاقتها بالسلام ؟ والشعراء يجعلون بعض الناس يتلهون بالشور
والكلاب والصيد ، وكأنما يعطون لهم قطعاً من اللحم يتلهون بأكلها ريشاً
يفعلون فعلتهم في نفوسهم وعقولهم .

والآن أرجو أن أقرأ جزءاً آخر من القصيدة يقولون إنه مدح واعتذار .
وسوف نرى علاقته الوثيقة بذلك الزعم الذي قدمته إليك عن النذر التي
يتوهمها الشعراء ، وقل أن يفتن لها الشراح حين يقرءون الشعر .

فلا ، لعمرُ الذي مسحت كعبته

وما هُرِّيق على الأنصاب من جسد (١)

والمؤمن العائذات الطير تمسحها

ركبان مكة بين الغيل والسعد (٢)

ما قلت من سيء مما أتيت به

إذا ، فلا رفعت سوطي إليّ يدي

.....

.....

.....

.....

فما الفرات إذا هب الرياح له

ترمي أواذيشه العبرين بالزبد (٣)

يمدّه كل وادٍ مترعٍ لجيب

فيه ركامٌ من الينبوت والخضد (٤)

(١) الأنصاب : حجارة تذبح عليها الذبائح في الجاهلية . الجسد : الدم .

(٢) عائذات الطير : التي عاذت بالحرم .

(٣) الآذي : الموج . العبران : الضفتان .

(٤) الينبوت : شجر الحشخاش . الخضد : الشجر المتكسر .

يظلُّ من خوفه الملاحُ معتصماً

بالخيزُرانة بعد الأيمن والنجد^(١)

يوماً بأجودَ منه سيب نافلة

ولا يحولُ عطاءُ اليوم دون غدٍ^(٢)

وأحب أن ألاحظ أولاً أن النعمان لا يمكن أن يقترب منه الإنسان . هذا النعمان يعطي الإبل الكريمة والجواري الناعمة والخيول السريعة . ولكن هذا العطاء كله أشبه الأشياء بالزبد الذي يرمي به الفرات . وما إن نطقن إلى هذه المقارنة حتى ينجلي لنا بعض ما يحمل شعر النابغة . لقد رأينا في الجزء السابق صورة الثور والكلاب أو بتعبير أدق صورة الصياد الذي يعبث بالثور والكلاب جميعاً . ومن ثم قلنا إن الصياد شخصية غريبة قريبة من روح الشيطان . والآن ينتقل الشاعر من الصياد الذي يُسخر الثور والكلاب لغرائزه الدنيا إلى النعمان . والنعمان في القصيدة ربما لا يكون هو النعمان الإنسان الذي عاش على الأرض . ولكن ينبغي علينا أن نخلص لصورة النعمان التي رسمها النابغة ، وألا نخلط بين الشعر والتاريخ . النعمان ابن القصيدة أقرب إلى الواقع المضطرب الثائر الذي رأيت له مثلاً في الصراع السابق . ولا سبيل إلى تهذيب هذا الواقع دون أن يمنح النعمان الإبل الكريمة أو المطايا الحسنة . فالإبل تهذب من روح الشر التي تملأ نفس النعمان في القصيدة . وقد قارن النابغة في جزء ما من القصيدة بين النعمان وسليمان الحكيم الذي بنت له الجن مدينة تدمر . والنعمان إذن عظيم الملك ، ولكن النابغة استطاع في لمحة خاطفة أن يجعل الجن جزءاً من طبيعة النعمان . والذي يتأمل في صورة الفرات يجد عملاً من أعمال الجن . والجان في اعتقاد العرب على الأقل تأكيد للإنسان . واستطاع النعمان

(١) الخيزُرانة : ذنب السفينة . النجد : الكرب والشدة .

(٢) السيب : العطاء . النافلة : الزيادة .

أن يقيد الإنسان على نحو ما استطاع سليمان الحكيم أن يقيد الجان .

ولست واثقا لذلك من أن الشاعر العربي رضي عن صورة الملك التي شاهدها ، فهناك دلائل خافية تجعلنا نذهب إلى أن أنظمة الحكم والحياة كانت جميعا موضع ريب عظيم . والنعمان يعطي ، والملك ظاهره الرحمة ، ولكن العطاء غريب :

والساحباتِ ذبولَ الرِّيطِ فنَّقَها

بردُ الهواجر كالغزلان بالجرْدِ ^(١) .

والخيلَ تمزَعُ غربا في أعنتَها

كالطير تنجو من الشؤبوبِ ذي البردِ ^(٢)

النعمان يعطي الجوارى والخيل . ولكن الجوارى كالغزلان في الفلاة . والخيل كالطير تنجو من المطر والبرد . وهنا نجد صور العتق أو التحرير . الغزلان والطير والخيل كل أولئك يبحث عن حرته . هذا هو الحلم الذي يجب أن يؤخذ في الحسبان ، وألا يهمل تحت وطأة فكرة العطاء السطحية . هناك كائنات هاربة ناجية منطلقا من أسر وقيد . ذلك أن فكرة الدم الذي أريق على الأنصاب تؤول بعد قليل إلى شخصية النعمان التي يشار إليها باسم الأسد في قول النابغة :

« ولا قرار على زار من الأسد »

هذا الأسد هو الذي يحمد صوت الإنسان . وكل هذه الحيوانات السابقة من الممكن أن تتحول — على يديه — إلى ذرات من رماد . علينا إذن أن ننصت إلى وقع صورة الإبل والغزلان والطير والخيل التي تبحث عن خلاصها .

(١) فنَّقَها : نعم عيشها . الجرد : الموضع لا ينبت شيئا .

(٢) تمزَعُ : تمر سريعة . الشؤبوب : المطرة القوية .

الأسد إذن هو ذلك الشيطان الذي كان منذ قليل صياداً . الأسد كما يعلمنا
الناطقة عدو الإنسان . وأراد النابغة أن يزيد هذه الفكرة جلاء فذهب إلى مشهد
الفرات يتخيله ويتعمقه . وبدا الفرات قريباً من صورة الساحر – الحيوان أو
الشيطان الوحش الذي يهدد إحساس العربي في العصر الجاهلي ، والنماذج
كثيرة . ويكفي أن أتذكر قول امرئ القيس :

فقلت له لما تمطى بصُلْبِه وأردفَ أعجازاً وناءً بكتلِكَلِ
وقول زهير :

ومن لم يُصانع في أمورٍ كثيرةٍ يُضرسُ بأنيابٍ ويوطأ بمَنَسِمِ
وقول أبي ذؤيب :

وإذا المنيّة أنشبت أظفارها
ألقيت كل تيمّة لا تنفع .

وهناك شعر آخر كثير كشعر النابغة يذكر فيه الأسد للدلالة على هذا
الشيطان . وكذلك فعل الشاعر كما قلنا في صورة الفرات الذي ابتلع الشجر .
والملاح أو الإنسان معرض للضلال وسط الفرات . فهناك ريع ولجب وركام
وزبد كثير يذكر القارئ بأنياب الحيوان وأظافره التي استعملها الشعراء
كثيراً في تصوير فكرة الساحر أو الشيطان .

ولكن هناك جانباً آخر يتعلق بموقف المجتمع من هذا الفرات الوحش .
والمجتمع يأخذ عنه فيض قوته كي يجعله مأمونا ، وتذهب عنه حدة غضبه ،
ويؤول – أحيانا – إلى عالم الإنسان . ومن أغرب الأشياء أن ينظر إلى الكرم
في العصر الجاهلي على هذا النحو ، فالكرم كالشعر فعل من أفعال الجان .
والكريم كالشاعر ليس واحداً من عامة الناس ، وإدخال صفة الجان أو
الفرات أو الأسد في تفهم ما نسميه فضيلة ليس بالأمر الذي يهون مغزاه .

ذلك أننا أمام تزوع واضح إلى عالم بعيد عن المنطق والمعقولية والإنسان .
والإنسان لا يتمتع في مثل هذا التزوع بكمال إنسانيته على نحو ما يتبادر إلينا
الآن . ولكن الشاعر هو الذي استطاع أن يهب المجتمع الجاهلي مثل هذا
التحذير الغامض . حذار من صورة النعمان . حذار من العدوان على فكرة
الإنسان . حذار من اللبس بين فكرة الفضيلة وطبائع الشيطان . حذار من عالم لا
يعرف الخوف أو لا يرى للخوف مكانا في نظام الحياة .



الفهرس

صفحة		
٥	مقدمة	
٩	الإحساس بالتراث	الفصل الأول
٣٩	حلم المستقبل	الفصل الثاني
٧٣	البطل	الفصل الثالث
٩٣	الناقة الأم	الفصل الرابع
١٢٣	الأرض الظامئة	الفصل الخامس
١٣٩	نحو مبدأ عظيم	الفصل السادس
١٥٥	مشكلة المصير	الفصل السابع
١٧٣	الحاجة إلى الخوف	الفصل الثامن

للمؤلف

كتب أخرى من منشورات دار الأندلس - بيروت

نظرية المعنى

في النقد العربي

شغلت مسألة المعنى المؤلف فترة طويلة من حياته العلمية، وهو في هذا الكتاب يميز الأفكار القديمة والأفكار الحديثة بعضها عن بعض.

لقد تناول النقد العربي كثير من الباحثين، وأضاءوا السبيل؛ لكن الدكتور ناصف يطرح أفكاراً جديدة في هذا الموضوع القديم. إذ إن التراث العربي وبخاصة في المجال التطبيقي، ما يزال بكرة قابلاً لدراسات كثيرة في المعنى وطرق كشفه.

دراسة الأدب العربي

هذا الكتاب محاولة لعرض اتجاهات أساسية في فهم الأدب العربي. ولأنه من الضروري شحذ الشعور بالحاجة إلى مراجعة أساليب الفهم المتداولة، فإنها مهمة شاقة ينبغي أن تكون موضوع نقاش مستمر.

إن ملامح كثيرة من لغة النقد أليفة مقبولة لكثرة تداولها، لكنها عند النظر تنطوي على خواء أو خدعة أو فرار أو مشاعر خاصة.

الصورة الأدبية

إن التصوير في الأدب نتيجة
لتعاون كل الحواس، وكل
الملكات؛ والشاعر المصور
حين يربط بين الأشياء يثير
العواطف الأخلاقية والمعاني
الفكرية. والصورة
منهج- فوق المنطق- لبيان
حقائق الأشياء.

يطمح المؤلف، إلى أن
يشاركه القارئ الإحساس
بكل تلك المشاكل التي لا
يعرفها النقد القديم، أما نقدنا
المعاصر فكثيراً ما يظل في
أوهام، وألفاظ معبودة.
كان لفترة طويلة المرجع
الوحيد في بابه.

دراسات أدبية

صدرت حديثاً عن دار الأندلس - بيروت

الشعر العاملي الحديث

في جنوب لبنان

١٩٧٨ - ١٩٠٠

اتجاهات الغزل

في القرن الثاني

الهجري

القرن الثاني الهجري
أخصب عصور الأدب العربي
غزلاً، وأكثرها اتجاهات.

هذا الكتاب، يتناول
اتجاهات الغزل المتعددة
التقليدي والحسي والغلماني
والعفيف، بالعرض والدراسة
والتحليل والكشف عن مظاهر
القديم والجديد، في ضوء
الحياة الاجتماعية والعوامل
الفكرية، فضلاً عن تقصي
شعراء كل اتجاه والتعريف
بالمغمورين منهم. كذلك فإنه
يعالج خصائص غزل هذا القرن
الفنية معالجة نقدية واسعة.

محاولة جادة لتاريخ الحركة
الفكرية والأدبية في جبل
عامل ابتداءً من سنة
١٩٠٠م. وانتهاءً بسنة
١٩٧٨؛ وهو إلى ذلك
دراسة نقدية تحليلية.

يعرض النهضة الفكرية
وانعكاسات الأحداث
التاريخية وموقف شعراء جبل
عامل منها، كما يعرض أثر
وتأثر الحربين العالميتين الأولى
والثانية والحكم التركي.
والاستعمار الفرنسي في
الشعر والشعراء.

قراءة ثانية لسفرنا القديم

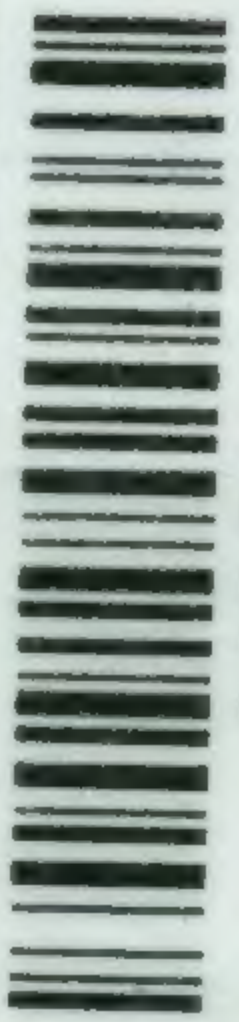
هناك كثير من الحواجز القائمة بيننا وبين تراثنا القديم.. وهنا يحاول المؤلف أن يدرس بعض جوانب هذه المسألة الشائكة معتبراً أن الحواجز نفسية وعقلية معاً. وهي حواجز خطيرة صنعتها الظروف الاجتماعية المحيطة بالقراء أحياناً، أو الدارسين الذين لا يحسنون القراءة أحياناً.

يقرأ الدكتور ناصف الشعر العربي القديم بمحبة، لأن المحبة شرط لازم للمعرفة. ولا خير في أن يكتب المرء عما لا يحبه.



دار الأندلس
للطباعة والنشر والتوزيع

Bibliotheca Alexandrina



1185126

الشمّن ١٢ ل.ل.